

الى الشاعر أبي سلمى

أنتَ الجذع الذي نبتت عليه أغانينا... بقلم محمود درويش

الالم . هذه هي المعادلة : انتزع الالم من اللذة تفقد الوطن وتقع في المنفى وقد تبدو أسرى الاحساس بالغربة . هكذا تبدو للوهلة الاولى كما يبدو النهر العميق واقفا . هكذا تبدو لمن لا يعرف الوطن الا دارا بالاجرة ، وينام في اسرة الآخرين . ولكننا لسنا غرباء . لا منطق اعظم من منطق النصف الباحث عن نصفه ، والشجرة الطالعة من مكانها . هذان النصفان يملكان مهرجانا من الحسق والحقيقة واذا كانا مضطرين للبرهنة على صحة انتمائهما فذلك لان للتاريخ حاسة سخرية . الاسطورة تواصل تكوينها ونحن نكمل الاسطورة . لقد استبدلنا امهاتنا بجذوع الزيتون كي لا نصبح غرباء .
وانت معنا

ان الحلم يسرق احذية الأطفال ، والحلم صديق غدر . لا نذكر من طفولتنا نجوما تسبح في الماء . كانت النجوم سقوفا تقينا الرصاص القادم من جهات ثلاث . ومن الجهة الرابعة الآمنة مضى شعبي . ثم صارت النجوم جراحا . يا شعبي ؟ اريدك ان تعود . يا شعبي عد من كل الجهات على خطأ . وانت بعيد ..
ومن يصف اوجاعي ؟

على تربة هذا الوطن مشى مغنون كثر . وفجأة لا احد . لقد كنت آخرهم يا ابا سلمى . لماذا تبدو بلادك خارج الزمن وتحت الجلد ؟

ولقد فرحت بك ، كما يفرح الطفل اليتيم بأبيه الحي . لقاءتنا عابرة في المدن البعيدة عن حيفا ، ولهذا تبقى افراحنا عابرة . واذا كان الفرح عابراً يكون الحزن عابراً . فآين نقيم . وماذا قال ناظم ؟ وضعوا الشاعر في الجنة ، فصاح : آه .. يا وطني ؟ . ولكنني افرح بك في كل مكان يا قطعة من وطن ترحل وتحسوم على العرش المحرم . لم نقلها لك بعد ، ولعلك لم تسمعها : انتَ الجذع الذي نبتت عليه اغانينا نحن امتدادك وامتداد اخويك اللذين ذهباً - ابراهيم ، وعبدالرحيم الذي قاتل بالكلمة والجسد . لا ، لسنا لقطاء الى هذا الحد . اننا

فرحت بأبي سلمى كما يفرح الطفل الضائع بأبيه الضائع .

ونحن نبحث عن معجزة التثام تعيد وحدة البرتقالة التي شقها السكين الى نصفين . وما انتهت المسألة ، فان نصفي البرتقالة المرصودين بالاسلاك والموت قد حققا مقدمة المعجزة : لم يعتصرا . لقد سال منهما دم كثير ، ولكن لم يعتصرا . وسقط عليهما ذباب كثير ، ولكن لم يفسدا . ولعل هذا ، وحده ، مبرر للرجاء . اننا باقون من الجانبين . وقد نخسر كل شيء ونموت على تربة اخرى ، ولكننا لا نفقد هذا الرجاء . ولهذا ، وحده ، نحن احياء وجديرون بالحياة . والبطل فقط هو الجديسر بالورد والخنجر . وهذا الشعب الذي يرتفع على آلاف الخناجر لن يسقط ، وستكرس كل الورود مستقبلها لتصل الى اقدامه .

وماذا اقول لأبي سلمى الواقف على الحد الثاني من السكين ؟ ماذا اقول له ، وهو بعيد عنا بعد القلب عن العينين ، وقريب منا قرب ضفة النهر الواحدة من الضفة الاخرى ؟ . اقول : سنلتقي بمدى ما نذبح وبقدر ما نتحاشى مبارزة الموت نفقد حقنا في الانتظار . سنلتقي بقدر ما نمشي ، وبمدى ما نصر على الاحتفاظ بكوننا ضفافا .. سنبقى قرييين ولكن بدون لقاء . لم اجد اقصى من عذاب الضفتين . ان هويتهما عقاب . قال لي صديق محكوم بالسجن لانه لم يحسن التعبير عن حبه لبلاده : «لو كلفوني بمهمة التعذيب لسجنت العاشق مع حبيبته في زنزانة واحدة وبينهما حائط من زجاج شفاف» . لقد فعلوها .

وماذا اقول لأبي سلمى الذي يطالبني بالكلام في المدن البعيدة ؟

لقد الفنا كل شيء ، الا الرضا . وما زال المكان في مكانه . وبلادك - لا تدهش - ما زالت اجمل من احلامك . انها تتناوب الزرقة والخضرة ، واللذة احساس فاسد ما لم تبلغ الالم . عزاء ؟ ولكننا نتحدى التحدي بمصادقة

ابناؤكم .

الشعب يعرف كيف يموت ، ومعرفة اختيار طريقة الموت هي أتمن علامات الجدارة بالحياة والحرية . وماذا بعد ؟ من حقنا ان نعاتب الحرية العنيدة .. وماذا بعد ؟

ان المأساة تزيد شعبي إنقانا لطريقته في الموت . والذي عرف الموت مرة لن يموت مرة أخرى . وشعبنا عرف الموت مرات ، وفي كل مرة يهب واقفا .. واقفا . ان الموت حين يكرر نفسه يصبح لعبة ، وسيقتل الموت نفسه .. سينتحرر غضبا على شعب فلسطين . كان ينبغي على الضحية ان تثبت براءتها . وقد شغلوها بهذه اللعبة سنين . ولكنها اكتشفت انها ستدوب في طاحونة الكلمات ، واكتشفت ان عليها ان تثبت جدارتها ، فقامت وضربت القضاة والشهود والمتفرجين ، وقبل كل شيء ، ضربت الموت . هذه هي معجزتها ، معجزة الضحية التي تقوم . فهل بقيت لنا اية اسباب لليأس ؟ يبدو ان التاريخ قد اختارنا .. اختارنا لتغلب على الموت . ويبدو ان التاريخ يثق بنا ، فما علينا الا ان نثق بأنفسنا . مذبحه وراء مذبحه وراء مذبحه . هذه هي حياتنا ، ولكن هذا امتحاننا .. انتزاع الحياة من المذابح . هذا هو مستقبل شعبنا العظيم .

ولن اقول لك : وداعا

سأقول لك دائما : الى اللقاء

الى اللقاء يا ابا سلمى

يا مغني فلسطين في كل مناخ : في الثورة ، في الهزيمة ، في التشرذم ، في المقاومة ، وفي العودة . ان بلادك تنتظرك . والعنديل الذي اخبرك بذلك هو دائما على صواب . انه صوت التاريخ في لحظة حقيقة . والحقيقة التي كنا نبحث عنها في ملفات القانون الدولي تصرخ من كل حجر فلسطيني . ومن شدة الحب صرنا نفهم لغة الحجارة . ودمنا الذي يملأ وجه العالم سيتحول الى مرايا للضماير . لنواصل بحثنا عن معجزة التئام تعيد وحدة البرتقالة التي شققها السكين الى نصفين . ان البعد بينهما يقترب ، انت تقترب ، انتم تقتربون . نحن ما زلنا معا ، وليس للجغرافيا شأن في الحب . والبرتقالة تكبر في حجم الفرح .

ويا ابا سلمى ، واصل حبك ، ودع الوطن يفنيك . لم تخسر شيئا ، لم يضع عمرك سدى . لقد اثبتت جدارتك بهذه الهوية الاسطورية : مواطن فلسطيني ؟ (X)

محمود درويش

(X) مقدمة ديوان ابي سلمى الجديد «من فلسطين ريشتي» الذي يصدر هذا الشهر عن دار الآداب .

لقد كنت شاعر المقاومة قبل اكتشاف النقاد لهذا التعبير ، وقبل تحوله الى تعبير شائع . يحدثنا آباؤنا عن ثوار فلسطين الذين كانوا يحملون سلاحين : البندقية والقسيده . وكانت القسيده لك . من ينسى غارتك الشجاعة على عروش الملوك ، يوم كان الشعر نديما للملوك ؟ ومن ينسى اغانيك ووقفاتك اليسارية عندما كانت اليسارية مغامرة توصل الى المشانق ، وتحرم الناس من رحمة الله ؟ . ان الدنيا تتغير . الا تفورق عينك فرحا وانت ترى الان الى تدفق الاجيال المقاومة واليسارية ؟ . كلا ، ما ضاع شيء سدى . ماضيك مليء بالبرق ، والحاضر مزدحم بالرعدي .. وتسقط الامطار . وماذا اقول لك يا ابا سلمى ، ونحن على سفر ؟

اننا نلتقي على متون الطائرات ، وتحت سماء اخرى ، نتحدث ثم نتحول الى صمم . ولا نلتقي حيث يجب ان نلتقي . كانت فلسطين حبك ، ثم صارت الى اسطورة . ولكنها اسطورة لا تقرا ، بل تؤلف . لقد اكتملت كل الفصول ، والمأساة اتسعت وامتدت ، وارتفعت حتى الصلب . لا .. لم تنته الاسطورة ما زالت ناقصة الى ان تبلغ حافة الفرح . من اجل هذا الفصل الموعود . فصل الفرح ، نطالب انفسنا بالحياة . لقد رايناها مذبوحة على الاشجار والاورار وكانت تفنينا : انت تفني للعودة ، ونحن نفني للبقاء . يبقى تشييدنا ناقصا ما لم يكتمل بنشيدك . ويبقى نشيدك ناقصا ما لم يكتمل بنشيدنا . هكذا نكمل بعضنا البعض مرة اخرى بطريقة ثانية . يتجاوز الآباء انفسهم ويعيدون ترتيب الزمان .. يصيرون ابناء . كلنا الان في عمر واحد . كلنا الان ابناء هذه القديسة القاسية : فلسطين . نحن لم نحولها الى رموز . هي التي حولتنا . ونحن لا ننطق باسمها فهي اللقمة الوحيدة . شكرا للسكين ، لقد جعلنا عشاقا حتى العبادة . يسمونك الشاعر المشرد ، وأسميك العاشق المشرد . العشق اولا والشعر تانيا . من لا يعشق لا يحسن الغناء ، ومن لا يعشق لا يحسن القتال . هل تغيرت ؟ كنت تحبها وانت في احضانها . ثم وقعت في تجربة حبها من بعيد ، ونجحت . لا ، ليس البعد جفاء . من الصعب ان يصبح الشاعر شاعر حنين ، لان الحنين قد يؤدي الى التراخي . ولكن حنينك ليس سلبيا ، ليس انهزاميا ، وليس تسلية حيادية . انه حنين فعال : حنين المواطن وحنين المقاتل وحنين العائد .

.. وهذه العودة هي ما يبكيها

لقد دفع شعبنا اكثر من دين واحد للحرية . لعله سدد كل ديون الحرية . ويوما بعد يوم يزداد ذبحا وقتلا . والعجيب ، ان هذا الذبح يزيد حياة ، لان هذا

الضيف

من مذلّته جميعا ونعيد
ارضه المسروقة الولهى ومأواه الطعين
انصرف يا ضيفنا ان الانين
والأسى أحنى على الروح وأشفق «
وصفّقنا بابنا والحزن أهدق
بأغانينا وعدنا نندب الشعب الممزّق

ثم هزّت بابنا ذات صباح يد ضيف
طرقت كفّاه في عصف وعنف
لم يكد يمهّلنا حنى هرعنا راكضين
نسبق الخطو اليه هاتفين :
«ضيفنا من أنت ؟» قال «الفضب
جئت في كفّي كؤوس من لظى تلهب »
ففتحنا الباب أنزلناه في ركن مكين
من دمانا واحتضّناه وثرنا صارخين :
«ان تكن نارا فنحن الحطب
انفجر يا غيظ وارثجي بنا يا حقب
قد تهاوى أمسنا المنتحب
ومضت عنا سنين الصبر واليأس المهين
ضيفنا الحرّ الجبين
كلّ خشن في رواينا سيصفو ويلين
وسنسترجع يافا وجنين
فانفجر يا لهب
نحن أنصارك نحن العرب . »

نازك الملائكة

طرق الباب وكثّا في ذهول سادرين
جوتنا جلّله الصمت الحزين
وعلى آفاقنا يجثم ليل لا يبين
طرق الباب فقلنا : زائر جاء إلينا
عله يلقي من الفيب علينا
بعض وعد عن ديار سرقت منذ سنين
عله يطفئ نيران الحنين .

وفتحنا الباب ملهوفي المآقي صائحين :
«ضيفنا من أنت ؟» قال : «الفرح
جئت جدلان معي ضوء ولحن مرح»
فصفّقنا الباب ، أخلينا من العطر يدينا
وطردنا الضيف عن ابوابنا عن مقلتنا
وعلى نجوى فلسطين انطوينا
ضيفنا الحزن الضبابي ودنيانا حنين
ومضينا صامتين .

ثم عاد الباب ينطرق .
بيتنا كان كئيّبا في بحور الصمت مفرق
ومآقينا على أهدابها الدمع تألق
وسمعنا الطرق قمنا سائلين
من ترى يقلق مأوانا الحزين
في ضباب الليل والصمت الضنين ؟
«ضيفنا من أنت ؟ من » قال : الهوى الحلو المزنبق
جئت في كفّي شهد يترقرق . «
فصفّقنا الباب صحنّا : « لا تريد
نحن حرّمنا الهوى ، لن نتذوق
قبل ان نثار للشعب الشريد

شارك فيها رجاء النقاش وحسين مروه والدكتور

ميشال عاصي والدكتور احسان عباس

احسان عباس

الفنون ازدهارا في مصر . اوجه السؤال الى الاستاذ الناقد رجاء النقاش ، ما رايه في النقد المسرحي الان الموجود في العالم العربي وبخاصة النقد المسرحي في مصر ؟

رجاء النقاش

احس انني منذ البداية اميل الى الاختلاف مع الدكتور احسان عباس بعض الشيء . في الواقع انا احس ان هناك ازمة في النقد الادبي ، في ادبنا العربي المعاصر لها مبرراتها الكثيرة ولها اسبابها ، وهذه الازمة يجب ان تعالج وان تناقش حتى نصل فيها الى حل معقول وسليم يخرج بنا من هذا المازق ان كان ما نراه في هذا الامر صحيحا . وانا افرق في حديثي عن النقد الادبي بين النقد والناقد الكبير الحقيقي وبين التعليقات الادبية ، التي تظهر حول الكتب او حول النشاط الادبي المختلف .

عندما يظهر ديوان او تظهر رواية نجد تعليقات نقدية كثيرة في الصحف والمجلات الادبية ، وينقصنا حركة النقد الادبي بهذا المقياس ، وسوف نجد ان الازمة مقولة . واحب ايضا ان لاحظ ان النقاد على مر التاريخ الادبي ، النقاد الحقيقيين كانوا قلة ، فكثير من الحركات الادبية الكبيرة يبرز على سطحها ادباء لامعون لهم قيمتهم ولهمسم تأثيرهم ، بينما نجد هذه الحركة الادبية لا تتميز الا بنقاد واحد او ناقلين على الاكثر لهم نفس القيمة ونفس المكانة . اي ان ظهور الناقد مسألة صعبة جدا . والناقد الحق في الحياة الادبية هو عملة صعبة . وفي هذا المجال احب ان اذكر بعض النماذج التي نتصل بادبنا العربي المعاصر . فمنذما ظهر طه حسين بكتابه الشهير الشعر الجاهلي ، الذي اصدره سنة ١٩٢٦ والذي قدم فيه بعض آرائه في الفكر الادبي كان هذا الكتاب قبلة فكرية واجتماعية مدوية الى درجة يذكر معها المؤرخون ان مصر خرجت فيها مظاهرات بعضها يؤيد طه حسين وبعضها يهاجم طه حسين وقاموا وقعدوا من اجل هذا الكتاب وحوله . ونفس هذا الدوي حدث عندما بدأ العقاد يطرح آراءه النقدية الحادة ضد شوقي ومدرسته فكانت القضية غابة في العمق وغاية في الاهمية وغاية في تفسير الابعاد الفكرية والادبية والاجتماعية بشكل خطير .

اذا فالناقد الكبير الحقيقي ، هو شيء اخطر من ان يعلق على الظواهر الادبية ودوره اوسع واكثر شمولاً من مجرد مصاحبة النبذة الادبية المختلفة التي تظهر هنا او هناك وهو كما حاولت ان اشرح ، في تقديري من الصعب ان يظهر الناقد الكبير ومن الصعب ان يوجد بهذا المعنى الواسع المؤثر .

اود باسمي وباسم زملائي ، ان اتقدم بوافر الشكر لاتحاد الكتاب اللبنانيين على انه اتاح لنا هذه الفرصة للقاءكم اولاً ، ولانه اوقعتنا في هذه الازمة امام اسماعكم وابصاركم ونرجو ان نخرج منها سالمين .

ولا ادري هل من استباق القول ان اقول انني لا ادري ان فسي النقد الحديث ازمة تبحث ، وعلى هذا الاساس ، فسأبحث مسع زملائي هل هناك ازمة ؟ اوليست هناك ازمة ؟ وفي مقدمة هذا الكلام احب ان اقول : لقد تعود نقدنا العربي منذ القديم على المعركة ، منذ نشأ حتى وفاة المرحوم الاستاذ العقاد

كانت هناك المعارك النقدية ، بين القديم والحديث ، وفي مطلع القرن الثالث الهجري . جرت معركة حول ابي تمام ، ومعركة حول المتنبي . وعندما كان يخفض صوت المعركة كان الناس يحسون ان النقد قد نضال او انه وقع في ازمة حتى اذا كان العصر الحديث ، تجددت هذه المعارك ، فראينا معارك العقاد ضد شوقي ، العقاد الرافعي ، الرافعي طه حسين ، وهكذا فكاننا من خلال هذا التاريخ الطويل قد ربطنا بين النقد وبين المعركة الادبية ، فاذا خفت صوت هذه المدرسة توهمنا ان النقد لا وجود له او انه وقع في ازمة .

شيء اخر تغير في طبيعة هذا النقد : كنا دائما نلتفت الى الفرد الناقد المميز الذي يستطيع ان يصول ويجول في الميدان وان يفرض آراءه على من حوله من الناس ، ولكن هذا الفرد ايضا لم يعد له وجود ، فكما ان صوت المعركة خفت كذلك ذهب الفرد المستبد الذي كان يريد ان يملأ آراءه في هذا الميدان على من حوله في ادواقهم ومشاربهم . اخلص من هذا الى القول ان هناك نقدا ، ولكن ربما لم يكن هناك نقاد بارزون بالمعنى الذي يفرضون به وجودهم على النقد الحديث . هناك نقد كثير وهناك نقد حي ، وهذا النقد ربما كان مثمرا اكثر من المعارك الادبية القديمة ، ولكن مما يعمي رؤية هذا النقد علينا اننا نأخذ المسألة بجملة ، فلدينا على الاقل ثلاثة فنون ادبية ان لم يكن هناك اكثر ، لدينا فن المسرح ، ولدينا فن القصة والقصصة القصيرة ولدينا الشعر .

ولا يمكن ان نقول ان النقد في كل هذه الفنون له نفس القواعد والرسومات التي يجب ان يتبعها الفن الواحد منها ، فللشعر نقد ونقاد والمسرح نقد ونقاد وقواعد نقدية وكذلك للقصة ، والقصصة القصيرة . ولو جزأنا النظرة الان لاستطعنا ان نرى ان كانت هنالك ازمة حقا في النقد ، في هذه الميادين المختلفة ولما كان المسرح اكثر

غالب في هذه البلدان وهذا ما لا نراه في جامعاتنا العربية .

احسان عباس

الاستاذ رجاء لم يجاوب على السؤال الذي طرحته واستبشق الاحداث جميعها وتحدث عن جميع المظاهر الادبية مجملة ، اعنى اننا كنا نريد ان ننظر للموضوع مفصلا ، اذ ان دور الشعر آت وستتحدث ان كانت هناك ازمة في نقد الشعر بدون ان نقرر موقفنا الان مسن الفنون ، فهل هناك نقد مسرحي وهل هناك ازمة في هذا النقد ؟

رجاء النقاش

ان الاجابة على هذا السؤال لا تختلف عن الاجابة على موضوع الشعر ، فنقد المسرح هو جزء من النقد الادبي العام الذي اعتقد انه في ازمة ، هناك كثير من النقد المسرحي بالذات النقد الذي يعتمد على النظريات او النقد النظري والنقد التطبيقي اي التعليق على المسرحيات التي تعرض تعليقا سريعا يعتمد على الانطباع والنوق . هذا النوع من النقد منتشر جدا . وكل ما هب ودب يكتب في هذا الموضوع ، اي شخص يملك عمودا في جريدة او مجلة يستطيع ان يخضر اي مسرحية وعلق عليها . لكن النقد المبني على نظرة علمية ونظرة دقيقة هو في ازمة حقيقية .

احسان عباس : الاستاذ حسين ، هل لك من تعليق على النقد المسرحي في لبنان ؟

حسين مروه

في الواقع ان وجودي بين الاصدقاء والنقاد المشهورين فيه نوع من المفامرة ، لانني كما يعرف الكثير من الاخوان الحاضرين منصرف عن النقد منذ ثلاث سنوات وتتبعني قليل لحركة النقد ، ومع ذلك فيمكن القول بالاجمال ان ازمة النقد المسرحي في لبنان تختلف عنها في مصر . اعتقد ان المسرح اللبناني لم يكون نفسه بعد ، وبطبيعة الحال اسم يتكون النقد المسرحي ، لانه لا يمكن ان يتكون النقد ما لم يكن المسرح نفسه قد بدأ يتكون . انه لا يزال طفلا ، ومن هنا فالنقد المسرحي في لبنان لا يزال مجرد تعليقات كما غير الاستاذ رجاء ، تعليقات عابرة ، وكثيرا ما بصاحب هذه التعليقات ، ليس التدقيق الشخصي ، بقدر ما هو غالبا الآراء الشخصية حتى يكون تدقيق ، الآراء الشخصية ، العلاقات الشخصية ، الاتجاهات السياسية هي التي تتحكم في النقد المسرحي على الغالب سوى قلة تتحكم فيهم وفيما يكتبون وفيما يحكمون العلاقات الشخصية والاتجاهات الفكرية والتيارات السياسية .

احسان عباس : هل للدكتور ميشال عاصي ما يضيفه على ذلك ؟

الدكتور ميشال عاصي

الحقيقة اني موافق على اكثر ما جاء في كلمة الاستاذ نقاش ، وانا كذلك سأنافض ما قاله الدكتور احسان عباس ، ولكنني اعتقد قبل كل شيء ان ازمة النقد متعلقة بازمة الفكر العربي اجمالا . لان النقد في الحقيقة هو نقد علمي ، هو الفكر الادبي والفكر الادبي كما لا يخفى هو جانب القطاع من جوانب الفكر عامة كقطاع الفكر السياسي والفكر الاجتماعي والفكر الاقتصادي والفكر التشريعي وغير ذلك . من القطاعات الفكرية التي يتألف من مجموعها الفكر الفلسفي العام ، او التي يتألف من مجموعها البناء الايدولوجي العام الذي يشتمل على جميع القطاعات . فاذا كان الفكر الفلسفي العام العربي في ازمة فمعنى ذلك ان الفكر الادبي اي النقد هو ايضا في ازمة بل ان ازمة ازمة نلاحظها في اي قطاع من قطاعات الفكر ، هي دليل على وجود ازمة في بناء الفكر الفلسفي العام ، ولا شك في ان الفكر العربي بوجه عام يعاني ازمة الجمود وازمة التخلف اللذين ورتناهما عن غصور الانحطاط

اريد ان اخرج من هذا الحديث كله الى القول بانني اؤمن ان هناك ازمة بالنقد الادبي واحاول ان اجسد مظاهر هذه الازمة فيما يلي :
١ - تاريخ النقد الادبي العربي ، غير مدروس وغير معروف في الحياة الادبية ، ان عندنا نقادا كبارا في تاريخ تراثنا الادبي القديم ، هذا التراث غير معروف بوضوح وغير مدرّس بوضوح .

٢ - المظهر الثاني هو ان المدرسة النقدية غير واضحة . فعندنا مثلا مدرسة تتبنى الخط الواقعي . وهناك مدارس اخرى . وعندنا مثلا ناقد معروف اسمه الدكتور رشاد رشدي بتبنى نظرية الفن للفن ومع ذلك فان هذه النظريات كلها غير واضحة ، بمعنى ان النقد الواقعي يقف عند الاوليات ، عند المبادئ العامة وليس ثمة تفاصيل دقيقة من جانب الناقد العربي الواقعي المعاصر تشرح اسس النقد الواقعي وتقدم لنا رؤيا صحيحة لفهم المدرسة الواقعية ، وأرى ان رواد المدرسة الواقعية في النقد العربي المعاصر ، الظروف عديدة متنوعة تشمل بواقعا ، وقفوا عند حدود التشهير ، والحديث العام عن المبادئ الرئيسية دون التفاصيل الدقيقة . ومن مظاهر الازمة النقدية ايضا ان كثيرا جدا من قضابان الادبية المعاصرة غير محاط بها وكثيرا جدا من الاسئلة المطروحة لها اجابات عديدة على سبيل المثال : الشعر الجديد ، وهو حركة عمرها الان ما يقرب من عشرين سنة او ما يزيد . هناك اسئلة عديدة جدا حول الشعر الجديد لم يجب عليها النقد الادبي المعاصر اي اجابة حاسمة بل هناك اسئلة اولية حول الشعر الجديد ليس عليها اي اجابة . فمثلا متى واين وكيف بدأ الشعر الجديد في الادب العربي المعاصر ؟ ما زال هناك فراغ واسع واذكر انني في الشهور الماضية حاولت ان اطرح هذا الموضوع في مجلة الهلال المصرية حيث عثرنا على قصيدة تتبع نفس منهج واسلوب الشعر الجديد للشاعر المصري القديم خليل شيبوب نشرها عام ١٩٣٤ فبدأ لنا ان هذا التاريخ موعد مبكر جدا لظهور هذا الشكل . بدا لي ان هذه القصيدة ربما ساعدت على كشف فسي البداية التاريخية للشعر الجديد ، ونشرت هذه القصيدة على اساس انها ربما كانت اول قصيدة في هذا الميدان . وفيما بعد جاءت تعليقات كثيرة جدا من شتى انحاء الوطن العربي ، تقدم تواريخ مختلفة اخرى متعددة . جاءني تعليق يقول ان محمود حسن اسماعيل كتب في هذا الشكل قبل هذا التاريخ وقدم مرسل هذا التعليق نصا اخر . وجاءني تعليق من حلب يقدم فيه صاحبه نماذج من شعر المهجر يثبت فيها ان الشعر الجديد يعتمد على التفعيلة ، كتب قبل هذا التاريخ ايضا من قبل شعراء المهجر وقدم لي صاحب التعليق نماذج مختلفة واعتقد ان مثل هذه القضية الاولى البسيطة التي كان يجب ان تحسم حسمها نهائيا واضحا لم تحسم حتى الان رغم اننا معاصرون لحركة الشعر الجديد . من الجديد . على سبيل المثال ايضا بالنسبة لحركة الشعر الجديد . من الاشياء التي يعتمد عليها الشعر الجديد ويستفيد منها ، عنصر التراث الشعبي ، ولكن التراث الشعبي يختلف من بيئة عربية الى بيئة اخرى فالتراث الشعبي عند الساب غره عند صلاح عبد الصبور او احمد عبد المعطي حجازي غيره عند ادونيس غيره عند خليل حاوي . انما كعربي مصري لما بدأ ادونيس او خليل حاوي او سواه ، كنت اجد صعوبات في معرفة الرموز الشعبية والمادة الشعبية والاصول الشعبية التي يستخدمونها في قصائدهم المختلفة .

ومن مظاهر ازمة النقد كما اراها موقف الجامعات العربية . انا اعرف ان جامعة هارفرد مثلا لها اتجاه معين ولها مدرسة معينة بالنقد الادبي وهي تهتم مثلا بأدب جبران خليل جبران الادب العربي الكبير وبأبراز كل ما يتصل بهذا التراث . ان كل جامعة غربية تحاول ان يكون لها شخصية ، ان يكون لها اتجاه وان يكون لها منهج في هذا الميدان . لا اقول ان المنهج بالنسبة للجامعة يكون ملزما لكل ما يختص بالتدريس او في التفكير الادبي للجامعة ، لكن هناك اتجاه

الطويلة وهي ازمة تتجلى في فقدان هذا الفكر . وللفكر الفلسفي العام صفات اساسية اهمها :

الشمولية ، العمق ، الترابط ، المنطقية ، العلمية ، وما يتفرع عن ذلك كله . وفي هذا الاطار تبدو لي ازمة النقد ازمة تخلف عن مستوى التفكير الفلسفي في الفن ، ليعزل هذا النقد قابعا في قوقعة التفكير الادبي المنفلق على ذاته عاجز عن ربط الجمالية الادبسية بالجمالية الفنية عامة، اذ النقد هو قطاع فلسفة الفن وفلسفة الادب . النقد بهذا المعنى الفلسفي الذي يقف على مستوى الجمالية وعلم الجمال لم يعرف بعد الا قليلا ونادرا في بلادنا العربية وهذا وجه اساسي في رأيي من وجوه الازمة التي نبهتها الان .

وبطل هذا النقد الذي لم يقف عند مستوى فلسفة الفن وعلم الجمال ، يظل منفلقا على ذاته وبطل عاجزا عن ربط حركة الادب والفن بحركة الحياة والتاريخ بوجه عام . ويوم يصبح الناقد الادبي على مستوى الفكر الفلسفي ، اي يوم ينطلق النقد من ارضية فلسفية شمولية يخرج النقد العربي من الازمة الاساسية ، وهي كما قلت ازمة تبني على المستوى الفكري الفلسفي الشمولي . يبقى لنا ان نتساءل بعدئذ عن ازمة النقد في ذلك المستوى الفلسفي الذي تتحقق له اولا . تلك ازمة الخط الفلسفي او الاتجاه الفلسفي الذي يكون النقد قد سار فيه وانساق في تياره على انه الوجه الادبي لفلسفة الفن ، اي علم الجمال . وهنا يبرز لنا خيطان في الفلسفة او اتجاهان الاتجاه المثالي او الاتجاه التقليدي والاتجاه الواقعي والعلمي . وهنا تنطرح امامنا ايضا قضية علم الجمال في الفلسفة المثالية وعلم الجمال في الاتجاهات الفلسفية الحديثة . وفي رأس هذه الاتجاهات الفلسفة الماركسية وجمالياتها التي هي متمثلة في الفن بالواقعية الاشتراكية على اختلاف مراحل هذه الواقعية وعلى اختلاف تطوراتها . هناك في نظري ولا ريب اعمال قديمة نقدية تسهم في دفع النقد العربي الى مستوى علم الجمال في اتجاهين فلسفيين : الاتجاه المثالي والاتجاه الواقعي . وهذه الاعمال هي اعمال النقاد من ابناء الطليعة الطليعيين هنا وهناك في العالم العربي ، الا ان الصفة الغالبة على النقد العربي وعلى الدراسات العربية لا تزال في رأيي دون هذا المستوى وهسي السبب الاساسي في ازمة النقد العربي الحديث على ما اعتقد ، وهذه هي الازمة التي ينكر الدكتور احسان عباس وجودها . باختصار النقد الادبي وهو قطاع من جملة قطاعات الفلسفة اجمالا هناك التمييز وانا اوافق الاستاذ رجاء النقاش على التمييز بين التعليق الصحفي وبين النقد الادبي العمق الرصين ، التعليق الصحفي كذلك هو ايضا في ازمة لان هناك حدا ادنى من الثقافة العامة والمعرفة باصول العمل الفني يجعلهما هؤلاء المعلقون . ويبقى النقد ذو التأثير ، هذا النقد في رأيي ازمته هو انه لم يرق بعد الى المستوى الفلسفي .

احسان عباس

ارى ان زملائي قد اسرفوا كثيرا في المثالية . ذلك ان الاستاذ رجاء مثلا وهو قائد النقاد الى النار كما كان امرؤ القيس قائم الشعراء الى النار ، قد بدأ بتساءل عن الناقد الكبير ثم لم يثبت في كل عصر ما الا ناقدا واحدا يظهر . فمعنى ذلك ان الازمة ليست خاصة بالبلاد العربية او بالثقافة العربية . ولكننا لا نبحث عن الناقد الكبير ، نحن نبحث عن النقد وهذا النقد في نظري موجود والدليل على وجوده انني اقع بين ثلاثة من اكبر النقاد في العالم العربي ، فاذا كنتم لستم من كبار النقاد فهذا رد على الندوة التي نعقدتها في هذا اليوم . المسألة اذن ان هناك ازمة ، احببت ان اتبناها في خيوطها بالنسبة لمختلف الفنون . في المسرح مثلا انا اعتقد ان هناك اعمالا فوق مستوى التعليقات المسرحية . في القصة هناك دراسات فوق مستوى التعليقات على القصة القصيرة وهناك دراسات جادة ظهرت

في هذا الحقل . ولكن اين يكمن جانب من الازمة ؟

يكمن جانب من الازمة في الشعر لان محصورنا الاكبر لا يزال من الشعر والاسباب في هذا كثيرة : تغير الجو الشعري جعل موقف الناقد صعبا ، لم تعد المقاييس القديمة صالحة . فما هي المقاييس التي يجب ان تكون في يد الناقد حتى يستطيع ان يحكم بها على الشعر الجديد . ليست الازمة في النقد ولكنها بالتحول الذي واجهه الادب . هذا الوضع وضع وجود اهداف ومهمات جديدة للشعر الحديث جعلت الناقد في حيرة لا يستطيع ان يستعير مفاهيم نقدية من آداب اخرى ولا يستطيع ان يتكئ تمام الاتكاء على المقاييس الادبية التي ورثها من الادب العربي القديم . واذا هنا اصبح موقف الناقد صعبا وزاده صعوبة عدة مشكلات جديدة/ساحولها على شكل اسئلة لزملائي : هل الانتماء المذهبي يقيد الناقد ام يسبح له الحرية في النقد ؟ والى اي درجة يستطيع الانتماء المذهبي ان يفذي النقد وخاصة في ميدان الشعر والادب عامة ؟

حسين مروه

في الواقع ان الانتماء المذهبي لا يمكن الكلام عنه بشكل مطلق ، لان الانتماء المذهبي اما ان يكون بمعنى المذهبية الجامدة ، واما بالمعنى المنهجي . اذا كان ناقد منتشيا الى مذهب ، واخذ مذهبية انذهب لوصح التعبير فذلك يقيد نقده وتفكيره ونتاجه عن جوهر الفن . اما اذا اخذ بمنهج فكري كدليل فكري فلا اعتقد ان ذلك يقيد مطلقا لان المنهج الفكري الذي يستند اليه الناقد يجعل تفكيره مرتبطا بمنهجية تجعله يرى الاشكال الفنية ، يرى حركة المضمون الذي يعبر عن هذه الاشكال لاتجاه الحياة نفسها ما دام النقد مرتبطا بها . ولكن الناقد لا تكفي فيه العدة الفكرية ، يحتاج كذلك الى عدة ذوق لان النقد ليس موضوعيا ، ليس بالامر الموضوعي للآثر الفني فهو ككل ابداع ، وكما ان كل ابداع يحتوي عنصرين ، موضوعي وذاتي ، فالناقد لا يستغنى عن العنصر الذاتي عن الابداع الذاتي ، والابداع الذاتي يتمثل في مدى استيعابه لجوهر الفن من حيث الجمالية كما هو يحتاج الى استيعاب المضمون من خلال علاقته بالحياة ، وعلاقته بحركة التاريخ . ويمكن ان افول هنا ان من اسباب وجود ازمة النقد الحديث ان كثيرا من النقاد يعتمدون اما على الفكر الفلسفي ، او الاجتماعي وليست ايهما عدة الذوق الذاتي للفن ، هذا كثيرا ما نراه ساريا فيما افرا من النقد . الذوق الذي يصدر عن حس جمالي يربى عند الناقد ، ليس يكفي ان يكون هذا الناقد منهجيا وليس يكفي ان يكون له نظرة فسي حركة التاريخ اذا لم يكن قد تربى ذوقه وحسه الجمالي . اجتماع هذين العنصرين هما اللذان يجعلان الناقد ان يكون ناقدا نفاذا الى جوهر العمل الفني ، الى جوهر عملية الخلق الفني . فالنقد يصبح خلقا فنيا هنا ايضا عندما يستند الى العنصرين معا الكاملين المتساندين . هنا على كل حال ارجع الى السؤال ، فاقول ليس الانتماء المذهبي اذا كان انتماء الى منهج فكري مرتبط بالفكر وبالذوق وبالحس الفني مقيدا للناقد على الاطلاق بل يساير تفكيره ويساير ذوقه ويكون الوجدان والفكر معا جناحين للناقد بدخل بهما جوهر الفن .

احسان عباس

ولكن تعدد المنابع التي يستقي منها النقاد ، اعني لو فرضنا ان هناك ناقدا يأخذ منهجه مع ذوقه وثقافته العامة من الواقعية الاشتراكية وهتا نقاقن اخر كالذي ذكره الاستاذ رجاء الدكتور رشاد رشدي الذي يؤمن بنظرية الفن للفن ، اين يذهب القراء في هذه الحالة ، كيف يمكن ان يتناسوا طريقهم يا استاذ رجاء ؟

من هذه الجهة ارى ان الناقد المخلص للفن والنقد ولهفته لا تعوقه العلاقات الاجتماعية . لكي يكون لدينا نقد صحيح مبدع وموضوعي وذاني ، يجب ان يكون الناقد مخلصا لنفسه ، لنقده ، للادب ، وان يكون صريحا ، ولا يجوز ان تقيده اي علاقة شخصية او اجتماعية ، بل اذا كان هناك ازمة بالفعل ، فان هذه الازمة في النقد ، لانه لا تزال تسيطر هذه العلاقات على الناقد مع الاسف ، واني بتجربتي الخاصة عانيت هذا بالفعل ولكن حاولت ان اكون مخلصا قدر الامكان بصراحة فيما نقدت .

رجاء النقاش

الحقيقة هذه المشكلة مهمة جدا ، ولها ابعاد متعددة وعميقة . فانا اذكر بالنسبة للجيل الاول ان العقاد عندما ابتداء يهاجم شوقي ويتخذ موقفا ادبيا حادا ضده وضد مدرسته الادبية ، كان في بداية حياته الادبية وفي بداية حياته الشخصية في نفس الوقت ، بينما كان شوقي يعمل في القصر الملكي فكان يخرج بانتاج ضخيم واسع وممتلئ ، وقد بذل مجهودا كبيرا لسد الطرق والمنافذ امام العقاد في حياته وفي رزوه واستطاع بالفعل ان يعطله تعطيل حادا في بعض لحظات حياته مما اثر على العقاد . وهناك نموذجان اخر ، فانا اذكر اني عندما كنت في الجامعة في اوائل الخمسينات كان لنا استاذ يدرسنا الادب الجاهلي ، وكانت له وجهة نظر عميقة وهامة مهما كان عليها من ملاحظات ، ولكنها مناقضة تماما لوجهة نظر الدكتور طه حسين في كتابه المعروف «في الادب الجاهلي» . والدكتور طه حسين كان استاذنا كبيرا ، وكان له في الواقع نفوذ ضخم في الجامعات وفي الحياة الادبية ، وكان له تلاميذ كثيرون... هذه الظاهرة الموجودة في مجتمعنا الادبي وفي المجتمع العام حيث ما زلنا في الواقع نعيش بصورة عامة الى عدم مصارحة بعضنا البعض وعدم القدرة على مصارحة الذات ايضا بل عدم القدرة على المصارحة الادبية . وهذه هي الاسباب التي تؤثر في ازمة النقد وتخلق اسوارا عالية تقيد الناقد بقيودا عنيقا وشاملا ، بالنسبة للعلاقات الشخصية ، وانا اذكر اني فقدت كثيرا جدا من العلاقات ومن اصدقائي لسبب آرائي المذهبية وكلما توكلت على الله وفلت رايها صريحا في قضية من القضايا او في شخص من الاشخاص لا اشعر اني فقدت هذا الشخص لعام او عامين او لشهر او لشهرين ، وانا اشعر اني فقدته لمدة طويلة قد تطول العمر بأكمله . وانا اقول ان هذا الموقف الاجتماعي يؤثر على النقد من زاوية اخرى انا على سبيل المثال اعرف بعض الوقائع التي تثير وتضيق كثيرا من انتاجنا الادبي لا يمكن عرضها على الراي العام الادبي لان الراي العام الادبي والاجتماعي سيستنكرها اشد الاستنكار ويرفضها اشد الرفض ، رغم انها حقيقة ورغم انها نماذج ادبية موجودة ، فانا اعرف شاعرة معروفة في الوطن العربي لها علاقة عاطفية كبيرة بشاعر معروف اثر على انتاجنا الادبي وقد اتيج لي ان اطلع على بعض الرسائل التي تبودلت بين هذه الشاعرة وبين من كانت تحب في وقت من الاوقات ومن كان فتى احلامها ومن كانت تحرص عليه خلال فترة طويلة واعتمدت على هذه التجربة في انتاج شعرها ، اتيج لي ان اعرف تفاصيل هذه القصة في حياة هذه الشاعرة ، فما استطعت ان اكتب عن هذا الادب ما كان ينبغي ان يكتب بصراحة حول هذا الموضوع ولا استطعت ان اكتب عن هذه الشاعرة كما يجب ان يكتب . وليس المطلوب ان يقال الحق الادبي فقط ، ولكن هذه المادة هي التي تفسر الكثير مما غاب علينا في انتاجنا الادبي . واذكر هنا ايضا الدكتور سهيل ادريس ... وروايته «اصابعنا التي تحترق» واعتقد مما سمعت عنه انه عانى الكثير في تأليف هذه الرواية التي كان يعبر

اعتقد انه لو تعددت المذاهب النقدية وحرس كل ناقد او كل مدرسة نقدية ان تشرح وجهة نظرها فكريا وتطبيقيا واستطاعت كسل مدرسة نقدية ان تتجرب نقادها النابغين المبدعين لزال الازمة ، وانا اوافق تماما على كلمات الاستاذ حسين مروه على ان النقد فاعسة وابداع في نفس الوقت هو لون من الابداع ، اذا استطاعت المدارس النقدية ان تصل الى هذا المستوى والى هذا العمق وهذا التنوع وهذا الابداع المجدي ، كما انقسم الناقد سينقسم القراء وسيجدون انفسهم منتسبين الى مدارس مختلفة حسب امكانياتهم الثقافية وحسب طبائعهم النفسية وحسب مواقفهم في المجتمع والحياة . هذا الانقسام في النقد الادبي هو انقسام طبيعي ، ففي الادب نفسه ، حيث توجد مدارس متنوعة تنسب الابداع الادبي الى المدارس النقدية وهو ايضا انقسام في اذواق القراء وفي ثقافتهم وفي الوانهم واتجاهاتهم المختلفة .

ميشال عاصي

طرح الدكتور احسان عباس قضية مهمة جدا وتعتبر في نظري سببا رئيسيا من اسباب ازمة النقد التي نعانيها في هذه المرحلة ، وهي تحول الادب عن منهج تقليدي اصولي كانت لنا فيه الملمات واسعة ، الى مدارس واتجاهات حديثة اصبح الناقد منها في حيرة وبالتالي القراء . وانا اعتقد ان الازمة هي ازمة المنهج النقدي الذي لا يرتبط بالواقع الادبي فلو كان الناقد يبنى منهجية في النقد مرتبطة بواقع هذا الادب يستخلص منه اصول الابداع والجمالية ، ويستخلص منه قواعد الخلق وقواعد الائتمال الادبي ولا يستند الى مفاهيم ثقافية نظرية منقطعة عن الواقع الادبي اي مفاهيم تراثية كما هي الحال عند النقاد الذين لا يعتمدون على منهجية واقعية ، اي لو كان الناقد يعتمد حركية منهجية في تفكيره بالاضافة طبعا الى الاحساس الذوقي الرفيع الذي هو منطلق كل عمل نقدي لكان خرج النقد من هذا الحرج باعتبار ان هذه التحولات واقع جديد . وانا مع ما قاله حسين مروه من ان الناقد اذا كان يبنى ، اذا كان ينضوي انضواء منهجيا لا مذهبيا ، لا يمكن ان يكون انتاجه بالفعل مخرجا للنقد من ازمته ، وهذا يعود الى السبب الذي ذكرته سابقا وحتى يكون الناقد في مستوى هذه المنهجية لا بد ان يكون مفكرا على مستوى الفلسفة في الميدان الذي يشتغل فيه ويعمل .

احسان عباس

يتبين لنا من هذا كله ان النقد عملية صعبة جدا . اولا فيما يتعلق بالوسائل التي يجب ان تكون موجودة لدى الناقد نفسه من ثقافة ومنهجية ، وبطبيعة الحال هو عمل بطيء ولذلك اعود لاقول ان تصورنا للازمة آت من اننا نستعجل ، نريد دائما ان نرى نقدا ، لكن النقد الحقيقي لا يصدر بسهولة ولا يتم ولا يتكون الا بعد عناء شديد . وقد قرأت اوراق قصيدة الغزالي لصديقي ادونيس احدي عشرة مرة وتأثرت بها كثيرا وارتدت ان اكتب عنها وفي كل مرة يفلت طرف الخيط مني ولا استطع ان اكتب شيئا . هذه تجربتي . لم تكن هناك عوائق تعوق الا انني لم استطع ان اعرف من اين ابدا وان المشكلة لم تتضح لي ولم استطع ان اقول فيها شيئا رغم انها قصيدة اثر في نفسي تأثيرا عميقا . هذا من ناحية الصعوبة في العمل نفسه ولكن هناك صعوبات اخرى في المحيط الذي يعيش فيه الناقد . ربما الناقد له علاقات اجتماعية ، الى درجة (هذا السؤال مطروح على النقاد زملائي الثلاثة) تقف العلاقات الاجتماعية عقبة احيانا في طريق النقد ؟

فيها عن احداث عرفها وخبرها . والنقد بالدرجة الاولى لهذه الرواية كان نقدا موجها لاجل جانب فيها واجمل جانب ادبي كما ارى واتصور وهو الصديق .

احسان عباس

يبدو ان التعامل مع الاموات اسهل من التعامل مع الاحياء ، ولذلك لا بد للناقد ان يقتل اي اديب يريد ان يتحدث عنه قبل ان يكتب عنه ، وقد كانت الصراحة دائما تكلف اصحابها الشيء الكثير منذ الازل حتى اليوم ، وهذه ليست خاصية قاصرة على عصرنا ، فان ام جندب وهي قائدة النقد القديم في عصر الجاهلية عندما حكمت ضد زوجها طلقتها واضطر الفحل ان يتلافى المسألة بزواجها . الدكتور ميشال ، هل تريد ان تضيف على هذا السؤال من تجربتك شيئا ؟

ميشال عاصي

لا والله وانما اعتقد ان الناقد عليه ان يناضل في ميدان عمله كما يناضل جميع المفكرين وجميع العاملين في الميادين العملية، وعلينا ان نتحمل من الصراحة والوضوح ما يتحمله كثيرون من العاملين كما قلت في ميادين نضالهم ونفتقر الى الشجاعة ونفتقر الى الصراحة كما نفتقر ايضا الى النفاذ الى ابعاد الاشياء .

احسان عباس

بقي سؤال واحد فقط وفقا باعصاب الجمهور وهو ان لدينا دراسات جامعية بعضها فيه نقد وبعضها ضعيف عن المستوى النقدي اعني ان الدراسة الجامعية والاكاديمية ليس من الضروري ان تكون النقد الذي نتصوره في هذه الندوة . السؤال المطروح هنا الى اي حد افادت او اضررت الدراسات الجامعية بالمستوى النقدي فسي العالم العربي ؟

حسين مروه

هذا ليس مطلقا ، فالدراسات الاكاديمية بذاتها ، لم تبق على مستوى العصر فكثير من الدراسات الاكاديمية تعيش في قوقعة بعيدة

صدر حديثا :

الحركة الوطنية الجزائرية

تأليف

الدكتور ابو القاسم سعد الله

اشمل دراسة عن تاريخ الحركة الوطنية في الجزائر ، تلك الحركة التي انتهت بثورة الجزائر العظيمة وقيام الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية .

منشورات دار الآداب - بيروت

٩ ليرات لبنانية

الواقعية الاشتراكية والسفر الجديد

بقلم الدكتور محمد النوحجي

لكنها ما لبثت ان اتجهت الى الدعائم التي كان يقوم عليها ذلك النظام من عوامل الرجعية والافطاع ومخالفة الامبريالية والاستعمار . اما في الميدان الفكري - وهو الذي يعنينا هنا بالدرجة الاولى - فان انسحاب الاستعمار البريطاني من مصر ، وتداعي اركانه وتقلص نفوذه في سائر اقطار العروبة ، ادى الى تزعزع احتكاره الثقافي الذي كان يفرضه على شعوب الامة العربية . وما لبثت مصر ان اخذت بسياسة «الحياة الايجابية» ، وتبعثها في ذلك دول عربية اخرى ، فاقترضت هذه السياسة ان تفتح الابواب لدخول ثقافة ذات طابع مختلف واهداف مختلفة ، هي ثقافة العالم الاشتراكي ، التي بدأت تتمتع بحرية في التعبير ولقيت سمحة لم توجد من قبل ، واخذت آراؤها تصرع مع الآراء السائدة ، اضطراعا لا تزال بلداننا العربية تشاهد آثاره . وهي آثار لا نستطيع ان نقول انها كانت كلها ايجابية ، فان فيها جوانب سلبية متعددة ، لكنها على وجه العموم محيية مجددة ، وهي فسي النهاية لا تنتج الا الخير العميم ، لان عالم الثقافة ينبغي ان يكون حرا مفتوحا لجميع المدارس والاتجاهات الفكرية ، تتعارض وتتنافس ، ويختار منها الناس ما يرونه اصلح لحاجاتهم وانسب لآحوالهم الخاصة ، فاما الزيد فيذهب جفاء واما ما ينفع الناس فيمكث فسي الارض .

هذه الواقعية الاشتراكية التي تآثر بها شعربنا الجديد يمكن تلخيصها في الشعار الذي اخذ يلعب عندنا في اعقاب الحرب العالمية الثانية ، شعار «الادب في سبيل الحياة» ، و«في سبيل الحياة» هذه لا تعني مجرد تقرير واقع الحياة ، بل تعني تطوير الحياة ودفعها الى الامام ، بنصرة عوامل الخير على عوامل الشر . وفي هذا تختلف عن الواقعية التي عرفت اوروبا الغربية منذ ختام القرن التاسع عشر ، حين انهزمت الرومانسية والمذاهب الذاتية السرفة التي تولدت منها وتفرعت عنها . لذلك كثيرا ما تسمى «الواقعية الجديدة» (١) . وانصار هذه الواقعية الجديدة يتهمون تلك الواقعية الغربية بانها لم تمن الا بالتسجيل الحرفي للتجارب ، الامر الذي حولها الى ميكانيكية باردة جامدة ، واسقطها في كثير من التفاهات التي لا غناء فيها ، وجبسها في الزوايا الكثيبة الشنيعة من تجارب الناس ، دون ان

(١) هناك من يخصصون بـ «الواقعية الاشتراكية» الانتاج الذي يصدر في بلد صار فعلا الى تحقيق النظام الاشتراكي . اما النزعة الطامحة الى الاشتراكية النازعة اليها او المتآثرة بها فيسمنونها «الواقعية الجديدة» . لكنها لا نرى داعيا كبيرا للتمييز بين الاصطلاحين

القصيدة التي سندرسها في هذا الفصل (٢) نعود بنا الى بدايات الشعر الجديد في اوائل الخمسينات ، لنرى ارتباطه المبكر بتيار جديد كبير الهمية اخذ يدخل فكرنا العربي في اخريات الحرب العالمية الثانية ، هو تيار الواقعية الاشتراكية ، فنشهد ما جلبه هذا التيار من وعي اجتماعي جديد نبه الضمائر واعاد تحديد وظيفته الشاعر كعضو في مجتمعه الذي يعيش فيه ، وفتح بذلك للشعر آفاقا مبشرة بالتجديد الخصب ، حتى لقد بلغ من ارتباط الشعر الجديد بهذا التيار الاشتراكي ان اعتقد كثيرون انه موقوف عليه . ونحن نعلم الان خطأ هذا الاعتقاد في تقييحه ، فان بدايات الشعر الجديد كانت قوية الارتباط بالرومانسية ، كما نرى في قصائد نازك الملائكة والقصائد المبكرة لفيها من رواد الشعر الجديد . لكنه ليس خطأ كله ، فانه برغم هذه البدايات الرومانسية قد امتزج سريعا بتيار الفكر الاشتراكي حتى صار الشكل الجديد هو القالب المفضل لدى شعراء هذا التيار . ثم انتقل وبعيهم الاجتماعي الى غيرهم من الشعراء الجدد الذين لم يتخذوا الواقعية الاشتراكية مذهبا فكريا .

كيف نشأ هذا التيار الاشتراكي ، او بعبارة اصح كيف دخل مجرى حياتنا الفكرية ؟ لا شك ان دخوله كان اثرا من آثار الانتصار الباهر الذي تحقق لقوى المعسكر الاشتراكي في صراعه الرهييب المستميت مع قوى المحور الفاشي . هذا الانتصار تبه كثيرا من المعلمين بيننا الى ان نظاما يحقق مثل هذه الغلبة على اقوى عبدة حربية شهدها تاريخ العالم حتى ذلك الوقت لا يمكن ان يكون شرا كله او خطأ كله كما كانت تصور الدعاية الراسمالية الغربية التي كانت الى ذلك الحين مسيطرة على اغلب وسائل الاعلام في بلداننا العربية ، بل لا بد من ان يكون فيه كثير من اسباب القوة ، المادية والمعنوية معا . فبدأت عندنا محاولات جادة لتعرف وجه الحقيقة في الجدل الدعائي الناشب بين الراسمالية الغربية واشتراكية دول شرقسي اوروبا .

ولم تمض سنوات قليلات حتى هبت ثورتنا العظيمة ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، وجلبت معها وفي اعقابها ما جلبته من تغيير جذري شمل مختلف مياديننا العسكرية والسياسية والاقتصادية والفكرية . حقا انها كانت في مبداهها ثورة من الجيش على فساد النظام الملكي ومحاولة لتطهير الجيش من اسباب الفساد التي ابقتة ضعيفا مفلولا .

(٢) فصل من كتاب «الاتجاهات الشعرية في السودان» اعاد المؤلف كتابته ليدمج في طبعة جديدة من كتابه «قصيدة الشعر الجديد»

«في مصر الآن ادباء بلا ادب وفنانون بلا فن وكتاب أميون .. وكل هؤلاء الشباب يحملون راية التجديد ، ويرددون هتافات المستقبل والحياة والشرف ، ويرتكبون باسم هذه الاشياء كلها اكبر الجملات : «ان الناس يسمعون مذاهب جميلة ولكنهم لا يرون كلاما جميلا . ويقراءون عن قواعد فنية ولكنهم لا يجدون فنا عاليا . واصبح للقصة فورمة وقاموس الفاظ وللشعر فورمة وقاموس الفاظ . فورمة القصة ان يكون هناك انسان فقير ، فقير فقرا لا بعد ولا يتصوره احد . يفتش في الزبالة عن طعامه ، ويمزق السمل رثتيه ، ولكنه لا بد ان يتطلع الى المستقبل ، وان يستشرف الفجر الجديد الآتي ... وكتابنا الشباب الطييون لا يستمدون نماذجهم هذه من الواقع ولا يحاولون معايشة هذه النماذج ، ويتكلم الفقير المسلول في القصة كلاما كأنه كلام داعية سياسي ، وتتزاحم الهتافات في صدر العامل المفقول ، ويصبح الامر كله لعبا وغلبة ، وتخرج من القراءة بان القصة فقيرة لا البطل ، وان شيئا كهذا الذي يقوله القصاص غير معقول .

«اما فورمة الشعر وقاموسه فمعروفان ، وقد ضج منهما القراء وجأروا بالشكوى ، لان اصحاب المواهب الفقيرة التي كانوا يستقلونها في الماضي في كتابة قصائد التهئة بختان او ميلاد طفل او ترقية احد الافندية قد اصروا على ان يتناولوا قضايا كفاح الشعوب ويتحدثوا عن مشاكل الناس . ومن الأسف ان ليس لديهم لا الموهبة ولا القدرة التي تكتسب بالمرانة .. ويصبح الوهم حقيقة ويحس الشعاعسر ان المسألة كلها لعب في لعب وان الفن سهل الى ابعد الحدود» . وبعد ان يتتبع عبد الصبور ضرر هذا التهريج في عالم النقد وعالم السياسة ، يختم مقالته بالبحث عن سبب هذه الحيرة في الادب والفكر والفن والسياسة ، فيقول :

«لعل السبب الرئيسي اننا قد واجهنا بعد الحرب ثقافة محدثة هي الثقافة الاشتراكية ، وواجهناها كما كان آباؤنا يواجهون ثقافة المستعمر ، فالتفتينا منها بالقشور دون الجوهر واللباب ، وما اخذناه لبسنه دون ان نعيد تفصيله على قدنا ، ولم نواجهه هذا الرافد الخصب بمبررينا حتى يمتزجا في وحدة حقيقية صلبة كاملة . ففي الادب عرفنا اسماء الادباء دون ان نقرأ الادب ، وفي النقد عرفنا الاشكليات دون ان نقرأ ما تحتها ، وفي السياسة حلقنا في سماء المذاهب دون ان نقرأ افادنا على ارض مصر الصلبة ، وكانت النتيجة ان ازدهرت القصة الفقيرة لا قصص الفقراء ، والنقد الهائف لا الهادف» .

بكل ما قالته هذه المقالة القاسية نسلم ، وقد اعطينا فسى كتابنا «الاجاهات الشعرية في السودان» بضعة امثلة من هذا الانتاج الصارخ الذي لا يدخل في دائرة الفن الصحيحة . لكن الحق يقتضينا ان نقرر ان الانتاج المبكر للشعر الجديد لم يكن كله من هذا النوع الفج ، وان تأثير الواقعية الاشتراكية لم يقتصر على هذا الضرر البين . فلنلاحظ اولا ان ما يشكوه صلاح عبد الصبور نجم من ناحية عن مبالغة بعض انباعها في رد فعلهم على الواقعية الغريبة اليانسة ، وهذا هو الذي دفع بعضهم الى المبالغة في تصوير الامل الصاعسد دون ان يولوه توليدا مقنعا من عناصر قصتهم او قصيدتهم . ونجم من ناحية ثانية عن اساءة فهم للمذهب الواقعي الجديد ، ومن ناحية ثالثة عن مجرد قصور وعجز في موهبة النظامين ومقدرتهم . اما الواقعية الاشتراكية نفسها ، حين يحسن الفنان فهمها ، ويمارسها ممارس ذو موهبة ومقدرة ، فانها كفيلة بان تثمر لادينا الجديد ثمارا طيبة ، وبان تصحح كثيرا من النقائص التي كان ادبنا المعاصر يفص بها نتيجة انحباسه في «منطقة النفوذ» التي سيطر عليها ادب غرب اوروسيا وأمريكا .

لا جدال في ان هذا الادب يفيض بالروائح والشتوامخ ، وبزردان بكثير من انضج الادب الانساني واعمقه ، وقد استفاد منه ادبنا

تتمس من خلالها نورا يهدي الانسانية واما يدفعها الى معالجة آثامها وتحسين اوضاعها ، وهذا جعلها سلبية بانسة عاجزة عن خدمة المجتمع البشري والمساعدة في تطويره . اما الواقعية الجديدة التي يرددونها فهي الواقعية الحية الديناميكية المتطورة التي تبين التنازع الجدلي او التفاعل والتصارع بين الارادات تصارعا ينتج منه ، ولا بد فسى نظرهان ينتج منه ، انتصار الخير والتقدم على عوامل الشر والجهود . من هذا نرى ان الواقعية الاشتراكية مذهب يخضع الادب والفن لاهداف يلتزم الاديوب والفنان بالسعي اليها والانتصار لها والجهاد في تحقيقها . فهو لا يؤمن بحرية الفنان المطلقة ولا بالقيمة الفنية الخالصة للفن . وهكذا يتبدى لنا مباشرة موضع الخطر الكبير في هذا المذهب . وهو انه ربما لا يكتفي بالتزام الفنان نفسه ، مدفوعا بوعيه وضميره ، فيتمده الى محاولة الزامه قسرا بالخط القومي المقرر في فترة من الفترات ، ولا يكتفي بالزامه بالاهداف بل يتجاوزها الى الزامه بقوالب معينة لا يسمح له بغيرها . وقد تحقق هذا الخطر في واقع الامر في الاتحاد السوفييتي تحت الحكم الفردي المستبد لستالين ، فادى الى ميراث رهيب من التعصب وضيق النظرة والشمط في اجبار الفنانين ومعاودة الفردية في الفن ومحاولة القضاء عليها من اجل تغليب الطابع الجماعي . ولا تزال روسيا والاقطار التي دخلت في نفوذها الى يومنا هذا تعاني من عقابيل هذا الميراث الثقيل ويجاهد عدد من مفكرها وفنانيها في التخلص من قبضته الخائفة . وهم الان يطالبون للفنان بغدر من الحرية في تناول موضوعه وابرار افكاره واختيار قوالبه ، وان كان الراي السائد لا يزال يلزمه بنشدان الاهداف الجماعية والتفني بها .

ما كنهه هذا الخطر الذي اشرنا اليه ؟ هو ان ينحصر الفنان في تلك الاهداف الجماعية المقررة الى حد ان تفنى شخصيته فناء تاما في المجموعة فلا يتميز عنها بشيء ، ولا يتميز فنه عن انتاج سانسرين الفنانين ، فيستحيل انتاجهم كله الى كليشيات مكررة مرصوفة ، وينقلب الى صور متشابهة كالوف النسخ من طبعة واحدة لجريدة واحدة . ونحن من الذين يعتقدون ان الفن لا ينضج ولا يعمق ولا يكون غنيا دسما الا اذا استقلت شخصية منتجة وتميزت عن سائر الشخصيات الفنية ، بحيث تقدم لنا تجارب البشرية من زاوية تختلف اختلافا ما عن كل وجهات النظر الاخرى ، فتقدم لنا متعة وفائدة لا نستطيع ان نعر عليها في انتاج شخصية اخرى (١) .

اضف الى ذلك ان الفنان في حبسه جهده على خدمة تلك الاهداف والمناذاة بها قد يخطئ وظيفته الصحيحة كفنان ، فيتحول الى داعية سياسي ، وينسى ان عنانيته الاولى كفنان يجب ان تبذل في استكشاف الطريقة الفنية الناضجة التي تصور تلك الاهداف تصورا يدخل في دائرة الفن (٢) ، والنتيجة هي انه لا يقدم لنا سوى حشد محشود من الشعارات المرصوفة والهتافات المدوية التي لا نجد فيها مضمونا ناضجا وشكلا فنيا مرتفعا بل نسمع صياحا وصراخا وتصفيقا وضجيجا يذكرنا بما يحدث في مظاهرات الشوارع او الاجتماعات السياسية الصاخبة وما تحتويه الوف الاعمدة الصحفية والتعليقات الازاعية .

ولا محيص لنا من ان نسلم بان هذا الخطر قد تحقق في كثير من الانتاج الشعري المبكر الذي نظم تحت راية الشعر الجديد . وبكينا هنا ان نستشهد بمقالة نقدية جيدة كتبها صلاح عبد الصبور بعنوان «الادب الهائف» ونشرتها مجلة «صباح الخير» في عدد ٤ ابريل ١٩٥٧ . نقتبس منها هذه السطور :

(١) بسطنا رأينا في هذا الموضوع في كتاب «عنصر الصدق في الادب» ، الذي اعيد طبعه مكونا القسم الاول من كتاب «وظيفة الادب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي» .

(٢) انظر تحديدنا لهذه الدائرة في الكتاب المذكور .

المعاصر فوائد جلية ، على ايدي عدد من كبار ادبائنا الذين درسوا انتاجه الصحيح السليم القيم . لكن لا شك ايضا في ان عددا من مدارس قد اسرفت في فهم ذاتية الاديب الى حد عزلها عزلا تاما عن المؤثرات الاجتماعية ، فبالفت فيما ادعته للادب من قيمة فنية صرف ، وافرغته من رسالته الانسانية الصحيحة ، حين اطلقت شعارها -الخطيء الضار («الفن من اجل الفن ذاته») ، وانكرت ان يكون على الاديب اية مسؤولية تلقاء مجتمعه وعصره وبيئته (١) . والحقيقة المحزنة هي ان عددا غير قليل من كتابنا قد اصابته عدوى ذلك التأثير الضار ، حتى كان من بينهم من اقتخر ببرجه العاجي الذي انزوى فيه وحاول ان يتخذ منه معزلا عن هموم قومه وآمالهم وكفاحهم ، غير مدرك انه بذلك ينحدر بانتاجه في هوة العمق والكذب والخواء . والحقيقة ايضا هي ان المدرسة التي كانت مسيطرة على شعرنا العربي قبل ظهور الشعر الجديد ، وهي المدرسة الرومانسية ، كانت قد بلغت نهاية الميوعة والانحلال ، وتردت في جريرة الانعزال وانتفاء المسؤولية الاجتماعية . فامثال هؤلاء كانوا يحتاجون حاجة قوية الى التصحيح الذي جاء به تيار الواقعية الاشتراكية . قد يكون هذا التيار حاملا للكثير من النفايات والفناء ، على ايدي من اخطاوا فهم رسالته ، او جمحوا في مدلوله ، او كانوا اقصر باعا من ان يسبحوا فوق لجته الزاخرة . لكن ينبغي الا يغفلنا هذا كله عن الانتاجات السليمة القيمة التي اثمرتها الواقعية الجديدة في شعرنا الجديد . فلنقدم الان مثالنا الذي اخترناه ، لنرى هل تصح عليه الاتهامات التي كالحا عبدالصبور لاولئك الشعاعرين ، وهو قصيدة بعنوان «اطفال حارة زهرة الربيع» ، نظمها جيلي عبد الرحمن ، وهو شاعر سوداني ولد في سنة ١٩٢١ هاجر الى مصر مع والدته وهو في سن التاسعة للحاق بابيه الذي سبقهما الى مصر سعيا وراء الرزق .

وفي مصر تعرف جيلي عبد الرحمن للاحداث الجسام التي شهدتها الاربعينات والخمسينات ، وتآثر بالقوى الشعبية العظيمة التي اطلقتها ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وآمن باليسارية مذهبيا سياسيا ، وكان من اوائل من استجابوا للواقعية الجديدة . ثم اشترك مع رفيق له ، مهاجر سوداني اخر ، هو تاج السر الحسن ، في نشر نخبة من قصائدهما في ديوان مشترك سمي «قصائد من السودان» ، وطبعاه في القاهرة سنة ١٩٥٦ . وهذه هي قصيدة جيلي عبد الرحمن «اطفال حارة زهرة الربيع» :

حارتنا مخبوءة في حي عابدين
تطاوت بيوتها كأنها قلاع
وسدت الاضواء عن ابنائها الجياع
للنور ، والزهور ، والحياء
هـ - فافروقت في شجوها وشوقها الحزين
نوافذ ، كأنها ضلوع ميتين
وبابها ، عجوز

وفوق عتمة الجدار
صفيحة مفروسة في كومة القمار
١ - تكلت هروفا لكنها تضوع
(زهرة الربيع)

وفي البكور يخرج الرجال

اقدامهم منهوكة وصمتهم سعال
يدعون للاله في ابتهاج
١٥ - يا اله ...
افتح لنا الابواب ، وسهل الازواق
وتختفي اقدامهم في زحمة الحياه

ويصخب المراك في شتائم يدور
وبائع الكرات والجرجير
٢٠ - ينغم النداء
في صوته انطلاقة الحمام في السماء
يختال كالاوز في القرى
فيهدا السباب

وترسل البنات من نوافذ البيوت
٢٥ - اشداء اغنيات
تحن للنيون والعبير
في عالم بعيد ...
وللعريس وهو في ثيابه يemis
وتورق الالحن في القلوب
٣٠ - فتنسج الكروم من اشعة النهار
لزهرة الربيع
حارتنا مخبوءة في حي عابدين

اطفالها في الصبح يمرحون كالطيور
يبتنون في السود ، يقفزون كالقرد
٣٥ - محمد عيونه الشهيدة الصفاء
تخضل بالحنان
وصابر في وجهه استدارة الربال
ورفعت بانفه يدب كالنقار
واخته كالنور ياسمين
٤٠ - في رجلها خلخال
وذات يوم مشرق السناء كالبلور

تجمعوا كأنهم يدور

محمد يحكي لهم في ثفة المصفور
عن راكب الحصان في الميدان
٤٥ - والماء من نافورة بيضاء
ينساب للسماء
والشجر المخضوض الكثير ...
حارتنا يا اخوتي تمتد كالشبان
ووالدي هناك عبر شارع مسحور
٥٠ - بيوته قصور
يبيع في ملابس النساء والرجال
وصاحب الدكان ..
خواجة دعاؤه حمراء كالبطيخ
فقالا الاطفال : يا سلام

٥٥ - وأطرقت باسمين في براءة الملاك
لتقطر الكلام مثل زهرة تفوح
اريد من ابيك يا محمد فستان
وهام في وجوههم سؤال
وانزلت اعينهم في ثوبه القديم
٦٠ - وطافت الهموم فوق رأسه الصغير

(١) في القسم الثاني من كتابنا «وظيفة الادب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي» قدمنا تنفيدا مفصلا لدعاوى المدرسة الجمالية التي شطت في هذه الادعاءات .

ورفت الدموع

وحين عاد كالأسى الرجال
أقدامهم معروفة وصمتهم سعال
وحط كالفيوم في حارتنا الظلام
٦٥ - تنأجت العيال في الاعشاش
يسالون في العشاء عن قصور
وراكب الحصان في الميدان
والشجر المخضوض الكثير
وانهمرت عيونهم في زهرة الربيع
٧٠ - محمد ينم ، والاطفال والاحلام

حارتنا مخبوءة في حي عابدين
تطاوت بيوتها كأنها قلاع
وبابها معجوز

وفوق عتمة الجدار
٧٥ - صفيحة مفروسة في كومة القبار
ناكلت حروفها ، لكنها تصوع
(زهرة الربيع)

اول ما نلاحظه على هذه القصيدة الزاخرة الجياشة - وهو اوضح من ان يحتاج الى اطالة تدليل - هو خلوها التام من الهتاف والضجيج . قد يكون لصاحبها مذهب سياسي معين ، لكنه لا يتخذ من قصيدته مجالا للدعوة الفجة الى مذهبه . وقد يكون له ضمير اجتماعي مرهف ، تابع من وعي اجتماعي حار متيقظ ، لكنه لا يعلنه اعلانا صاخبا ولا يلقيه علينا درسا اخلاقيا او موعظة منبرية ، بل يبثه في جنبات قصيدته بلسمات تحقق مستلزمات الفن الصحيح المتعالي على كلتا الدعاية والخطابة . بل اننا لنلاحظ كيف اخذ نفسه اخذا شديدا بالهدوء وضبط الانفعال فجاءت القصيدة - اذا استعملنا التعبير الموسيقي - « في مقام خفيض » .

وهذا في حد ذاته قد يغفل كثيرين من قراء القصيدة عن عاطفتها التي سمينها بانها « زاخرة جياشة » . نعني اولئك الذين لا نزال آذانهم عبدة لضخامة الشعر التقليدي ورنينه ، او لحلاوة الشعر الرومانسي ونعومته . فهؤلاء لن يقدروا بساطتها الاسلوبية ، وهى بساطة قصدها الشاعر قصدا عامدا ، ولم تنشأ عن عدم اقتدار على التضخيم والتضخيم ، او عجز عن الترويق والتنعيم ، بل هي بساطة ما سماه القدماء « (السهل المنتعج) » ، وهو اسلوب يبدو في ظاهره سهلا ميسورا لكل من يحاوله ، لكن لا يستطيعه الا من كان على نصيب غير قليل من امتلاك عنان اللغة ومراسى على تصرفها دون لجوء الى مبالغة جهورية او تشديق خطابي من ناحية ، ودون سقوط في الركادة والعنف اللغوي والنحوي من ناحية اخرى .

الحق ان مثل هذا الشعر يحتاج من قارئه الى تغيير في ذوقه التقليدي قبل ان يستطيع الاستمتاع به ، يوازي التغيير النفوسى الذي يحتاجه قارئ الشعر الانجليزي اذا انتقل من قراءة الشعر الرومانسي في ختام القرن الماضي الى شعر القرن العشرين . لكنه اذا استطاع تغيير ذوقه فانه سيقبل على هذا الشعر بعد ان يتجاوز شعر المدارس التقليدية والرومانسية السابقة له كما يقبل الخارج من فبو رطب متعفن الى الهواء النظيف الفسيح . وستضطرب نفسه اضطرابا فويا بالرسالة الاجتماعية التي تحتويها القصيدة ، وسيهتز كيانه الفني بالمقدرة الفنية التي مكنت الشاعر من ان يؤدي هذه الرسالة اداء يدخل في صميم التعبير الفني ولا يتعداه الى دعاية السياسة او خطابة الوعظ والارشاد .

اذ ذاك سيثور القارئ ثورة عتيفة على ذلك النظام الجائر الذي

فضى على سكان تلك الحارة - من رجال ونساء واطفال - بما هم فيه من فقر وحرمان ، ومرض وعناء ، وقذارة وظلام ، بينا اتاح لغيرهم في احياء اخرى من نفس المدينة ما يتمتعون به من نعيم ونور . هذا الفارق الكبير يبلغ اقوى تأثيره حين نسمع الطفل محمدا يحكى لآخوانه ما رآه من عجائب في حي آخر من المدينة ، وحين نشهد تعجب الاطفال وعدم تصديقهم . هذه الاثارة لضمير القارئ يتوصل اليها الشاعر بطريقة غير مباشرة ، بان يعطى تفاصيل موضوعية حية يترك للقارئ ان الشاعر لم يستعمل كلمة « الاستعمار » مرة واحدة ، لكن بيتيه ٥٢ و٥٣ يتضمنان سر هذا الفارق الميسر بين سكان المدينة الواحدة ، حين يتحدث على لسان الطفل عن صاحب الدكان الذي يعمل فيه ابوه بالاعمال للنساء والرجال . ذلك « الخواجة » الذي « دماؤه حمراء كالبطيخ » . فهذه ايماءة مفتحة السى ان حمرة دماء هذا الاجنبي لم تات من مجرد جنسه الاجنبي ، بل هي ثمرة ما يستمتع به من خيرات هذا البلد وما يستأثر به من جيد الطعام والشراب ، بينا هو لا يعطى عماله المصريين اجرا يمكنهم من ابتياع ملابس جديدة لاطفالهم ، فلا يملك احدهم سوى ما على جسمه من « ثوب قديم » . والطفل البريء نفسه لا يدرك المفزى العميق الذي يتضمنه تشبيهه البسيط المنتزع من صميم حياته المصرية ، لكن ما اظننا نجح في الخيال حين نستنبط ان تلك الدماء الحمراء كالبطيخ مستنزفة من دماء الشعب الكادح المغلوب على طبيبات بلده .

لسنا نريد في هذا الفصل ان نطيل الحديث عن خواص الشعر الجديد كما تتجلى في هذه القصيدة المبكرة ، ففي فصولنا الماضية ما يكفي للتنبيه الى مدى مطاوعة شكلها لمضمونها في وحدة عضوية تامة ، نامية متطورة في القسم بعد القسم من القصيدة ، مستتبعة ما في القصيدة من تنوع لطول الابيات ، وتنوع الارتفاع والقافية والنظم . وقد التفت القارئ ولا شك الى مقدرة الشاعر على الاخذ من اسلوب الحديث اليومي والارتفاع به الى مستوى الاسلوب الشعري النقي ، سواء في حكايته لدعاء اهل الحارة وابتهاالهم الى الله وفي حكايته لحديث الاطفال الساذج ، وفي مختلف التلميحات والتشبيهات المنبثة في غصون قصيدته : وقد يكون القارئ انتبه الى ما في البيت ٢٤ من خروج على وزن الرجز الى وزن الرمل ، والضرورة الفنية لهذا الخروج ، تأكيداً لمزج الاطفال ولعبهم وقفرهم . كذلك نفس الخروج في البيت ٦٦ ، تأكيداً لسؤالهم الملح عن حقيقة الامر في تلك الاشياء الغريبة العجيبة التي ادعى خذنها « محمد » انه رآها في حي اخر من احياء القاهرة . واغلب ظننا ايضا ان القارئ قد ادرك الوظيفة الحيوية التي للفقرات التي تعمد الشاعر ان يكررها في اقسام مختلفة من قصيدته ، وان هذا التكرار لم يات عفوا ولا لمجرد الحشو والثثرة ، بل كل فقرة مكررة تكتسب مفزى جديدا او يزداد مغزاها عمقا حين تتكرر .

لكننا نريد ان نولي قدرا من التأمل للوسائل الفنية السليمة التي استخدمها جيلي عبدالرحمن لكي يؤدي اليها مضمونه الاجتماعي البليغ لنرى كيف تتدرج في اداء حالته العاطفية وحمل رسالته الفكرية . والمفتاح الى ما في القصيدة من عاطفة اساسية ووحدة فكرية يكمن في اسم الحارة « زهرة الربيع » . هل تستحق هذه الحارة هذا الاسم؟ هذه الحارة التي ليست فيها زهرة واحدة ولا شجرة واحدة ، والتي تبدو ابعد شيء عن جمال الربيع ونوره وعن بهجته وعطائه ؟

شعورنا الاول حين نرى قذارتها وفقرها وتهدمها هو ان نسخر من اسمها . وكما في احياء القاهرة الوطنية من حارات تحمل اسماء على غير مسميات . كيف تستحق هذا الاسم بما فيها من ظلام وعتمة ، وتهدم وبلى ، وقذارة وغبار ، وكد ونصب ، وفقر ومرض وبيل . واهلها قد افقرت حياتهم من النور والاحضار ، وامتلأت بالهم والجوع والصراع والعراك والسباب . الا يكفيها سخرية ان اسمها قد تاكلت حروفه - التتمة على الصفحة - ٦٥ -

رؤا القصة وظواهر المجتمع المصري

بقلم الدكتور عبد الحميد برهيم

تمهيد

(١)

لمصر موقع استراتيجي هام جعلها حلقة اتصال بين ثلاث قارات، ومقصدا لكثير من المغامرين الطامعين في خصوبة وادي النيل وخيرانه ، وفي الحكم من ناحية تجارية وعسكرية . فازدحمت واصطرت على صدرها جنسيات مختلفة . الانجليز والفرنسيون يتنافسون بجيوشهم وسياسيهم ، فيحاول كل فريق ان ينشر ثقافته وحضارته وأن يستولي على اكبر نصيب من اسهم قناة السويس ، والاتراك والشراسة والماليك يمارسون صنوف العنجهية ويطلقون لرغباتهم وشهوانهم العنان . وكل هذا في غفلة من الفلاح المصري الاصيل الذي فرضت عليه ظروفه التاريخية القاسية الكثير من التبلد والسذاجة ، فلم يتنبه ولم يقاوم تلك المؤامرات الاستغلالية التي كانت تحاك حوله وعمل على تجريده من ارضه وامتناع موارده البشرية والاقتصادية .

فالمغامرون الاجانب كثر تدفقهم ، واستخدموا كل اساليب الذكاء والمكر من اجل الاستيلاء على الموارد الاقتصادية ووجدوا فرصتهم في اضطراب اسماعيل للاستدانة والرهن (في سنة ١٨٧٧ رهن ٤٨٥،١٣١ فداناً لاجل ديون المال الاوروبية، ثم رهن في السنة التالية ٤٢٥،٧٢٩ فداناً لبيت روتشيلد) (١) . وشرعوا من القوانين ما يحمي عملية الاستغلال ويضفي عليها صفة الشرعية ، فانشأوا سنة ١٨٧٦ المحاكم المختلطة التي نشطت عن طريق الرهن والفوائد والاجراءات المعقدة في تجريد المصري من ارضه وضمها للاجنبي (ولقد بلغت مساحة الاراضي التي باعنها المحاكم المختلطة في سنة ١٨٨٣ جيراً عن اصحابها ٢٢٥،٤٧ ، وفي سنة ١٨٤٤ بلغت مساحتها ١٨،١٤٨ ، وفي سنة ١٨٨٥ بلغت ١٧،٨٢٨ ، وفي سنة ١٨٨٦ باعت المحاكم المختلطة ١٢،٩٦٩ ، وهكذا بلغت ملكية الاجانب في سنة ١٨٧٨ ما مساحته ٢٢٥،١٨١ ، وبعد عشر سنوات اصبحت ٥٥،٤٠٠ اي بنسبة ١١ - ١٢ بالمئة من جميع اراضي البلاد بعد استبعاد ارض الحكومة) (٢) .

اما الاتراك فهم المنصر الحاكم ، فكان من الطبيعي أن يفرب الحاكم اهله ويغلق عليهم المنح والاميازات (وكان كل امير يأسى للحكم يحابي فرع العائلة الذي ينتهي اليه وهكذا تكونت الدائرة للسنية ، وكان مجموع مساحة اراضيها ٥٠٣،٩٩٩ فداناً فسي

سنة ١٨٨٠ ... وفي سنة ١٨٨٤ بلغت مساحة اراضي الابعدييات والعهدي والجفالك في الوجه البحري ١،٤٦٤،٥٥٩ فداناً مقابل ٦٧٤،١١٤ فداناً للفلاحين» (٣) .

وبجانب هذه الفئات المستقلة نشأت طبقة من المصريين تطلعت الى المناصب العليا والاميازات التي تتمتع بها الطبقات العليا من الاتراك والاجانب ، فعملت على التقرب الى السلطان ومؤازرته في تنفيذ مخططاته ، فكافأها بمنح الافطاع والابعديات . ومحمد علي هو واضع اساس هذه الطبقة ، فمنح ه بالته من مساحة القرى في مصر الى مشايخ البلاد (العمد) وعرفت هذه الارض باسم مسدوح المشايخ او مسدوح المصطبة ، وتوالت «فرماناته» بالابعديات والجفالك وكذلك فعل خلفاؤه من بعده ، وفي محفوظات عابدين سجل طريف عنوانه «الاراضي التي صار اربابها واحسانها بامر فخامتو الخديو اسماعيل باشا» ووردت فيه قائمة بمئات الاسماء من العائلة المالكة وابناعها ومحسوبيها ، وبلغت مجموعة هذه الهبات ٨٧٦،٨٦٣ فداناً (٤) .

ونظمت عملية جشعة ومخططة لتجريد الفلاح من ارضه ، فالاجانب عن طريق الربا والرهونات والامتيازات جعلوا يسولون على الارض، وتوسعت المحاكم المختلطة في نظرية الصالح المختلط حماية للمصالح الاجنبية ، وصدر تشريع القانون المدني المختلط «المجموعة المدنية المختلطة سنة ١٨٧٦» فاعترف لصالح الاجانب بالملكية وأنها الحق التام للمالك في الانتفاع والتصرف المطلق فيما يملك .

وشرع الخديو ومعه اكابر الدولة يستخدمون شتى الطرق والتشريعات للاستيلاء على الارض فأصدر سعيد سنة ١٨٥٠ أمراً بتنظيم ترك الارض ، وفي سنة ١٨٥٨ اصدر امراً جديداً ببيع الاراضي الخراجية التي تركها الاهالي ، ووزع جزءاً منه على افراد العائلة الخديوية وبعض اكابر البلاد وبعض موظفي الحكومة ، وكانت الضريبة على ارض الفلاح (الارض الخراجية) اكبر من الضريبة على ارض كبار الملاك (الارض العشورية) ففي سنة ١٨٧٧ بلغ مجموع الخراج سبعة أمثال العشور ، على الرغم من ان مساحة الاراضي الخراجية كانت حوالي ضعف الارض العشورية (٥) .

(٣) المرجع السابق .

(٤) «قصة الارض في مصر» تأليف محمد صبيح ص ٥٧ (القاهرة

- المكتبة الثقافية - ١٥ سبتمبر سنة ١٩٦٠) .

(٥) انظر مجلة «الطليعة» القاهرة (يناير سنة ١٩٦٥) ص ٣٢

(١) مجلة «الطليعة» القاهرة (يناير سنة ١٩٦٥) ص ٢٨

(٢) المرجع السابق ص ٢٨

والنتيجة الحتمية لكل هذا هو حدوث اختلال في البناء الطبقي، تورم من جانب يقابله هزال من الجانب الآخر ، فمة ضئيلة من الاجانب والحكام والباشوات تملك معظم ثروات البلاد وتقع فوق فاعسدة عريضة لا تملك الا التزر اليسير .

ومن الجدول رقم (١) يتبين ان طبقة كبار الملاك (٥٠ فداناً فأكثر) كانوا يمتلكون قبل قوانين اصلاح الزراعي نسبة ٤/٢ ٣ بالمئة من المساحة المزروعة بينما كانت نسبة عددهم ٤٤ . بالمئة من مجموع الملاك ، وطبقة متوسطي الملاك (من ٥ الى ٥٠ فداناً) كانت تملك ٣٠٤٤ بالمئة بينما يبلغ عددهم ٥٤٣ بالمئة ، وطبقة صغار الملاك (اقل من خمسة افدنة) كانت تملك ٢٥٤٤ بالمئة بينما يصل عددهم الى ٦٤٤٣ بالمئة .

ومن الجدول نفسه يتضح ان مجموع عدد الملاك - على اختلاف المستويات - يبلغ ٢٨٠١٤٠٠٠ وهي نسبة ضئيلة للغاية اذا فورت بعدد السكان الذي وصل الى ١٨٩٦٦٠٧٦٧ على حسب احصائية سنة ١٩٤٧ (١) . وبهذا نستطيع ان نتصور ذلك الوضع الذي تعيش فيه غالبية الشعب ، بل ان هناك فئة من المدمين تماما « هم فئة «عمال التراحيل» ، الذين يقول عنهم الميثاق «انهم عاشوا ظروفًا اقرب ما تكون الى السخرة تحت مستوى من الاجور يهبط كثيرا ليقرب من حد الجوع ، كما ان عملهم كان يجري من غير اي ضمان للمستقبل ولم يكن في طاقمهم ان يعيشوا سني حياتهم خلال بؤس الساعات وفسوتها الرهيبة » .

جدول رقم ١ (شكل ملكية الارض في سنة ١٩٥٢)

حجم الملكيات	عدد الملاك بالالف	المساحة بالنسبة المئوية	النسبة المئوية	حجم الملكيات
اقل من خمسة افدنة	٢٦٤٢	٢١٢٢	٩٤٠٣	٢٥٤٤
من ٥ الى ١٠	-	٧٩	٢٤٨	٨٠٨
من ١٠ الى ٢٠	٤٧	٦٢٨	١٤٧	١٠٧
من ٢٠ الى ٥٠	٢٢	٦٥٤	٠٤٨	١٠٤٩
من ٥٠ الى ١٠٠	٦	٤٣٠	٠٤٢	٧٤٢
من ١٠٠ الى ٢٠٠	٣	٤٣٧	٠٤١٢	٧٤٣
اكثر من ٢٠٠	٢	١١٢٧	٠٤٠٨	١٩٠٧
المجموع	٢٨٠١	٥٩٨٤	١٠٠	١٠٠

وكان هناك فريق من علماء الدين يباركون هذا الوضع ، ويخرون من الاحاديث والفتاوى ما يرضي السادة الكبار وينيح لهم اكبر قدر من الاستغلال ، ويجعل الفئة المغلوبة تعيش في تخدير ووهم ، نكروهم في الدنيا ، ويحبسون اليهم حياة الفقر ويعزونها بالصبر والفتاة ، ويطعنونهم في جنات اكثر عرضا من تلك الاراضي الشاسعة النسي حرموا منها .

وكذلك كان يساعد الحكام والملاك طبقة من الموظفين والاداريين ، لهم من الحرية ما يشاعون في استعمال اساليب التعذيب والفهر وفي قتل روح المقاومة في نفوس الفلاحين وجباة اكبر مقدار من المال . ويعطينا مؤلف كتاب «هز الفخوف» نموذجا لهذه التصرفات وهو يعلق على قول «ابي شادوف» اي الفلاح :

وبوم يجي الديوان تطل مفاصلي وأهر على روحي من التخويف - يعلق فيعطينا صورة واضحة عن الاضطهاد الذي بالفيه الفلاح ابو شادوف «ان النصراني اذا حضر للقرية وفرض المال على الفلاحين وشرع في اخذه ، فيكثر الخوف والضرب والحبس ان لا يقدر على غلاق المال ، فمن الفلاحين من يقتصر الدراهم بزيادة او يأخذ على

(١) انظر «مشكلة السكان في مصر» نايف محمد خزيك ص ٢٧ (القاهرة - الدار القومية سنة ١٩٦٦) .

زرعه الى اوان طلوعه بنافص عن بيعه في ذلك الزمان ، او يبيع بهيمته التي تحلب على عياله ، او يأخذ مصاغ زوجته يرهنه او يتصرف فيه بالبيع ولو فها عليها ، ويدفع الثمن للنصراني او لمن هو منولسي قبض المال ، وان لم يجد شيئا ولا يرى من يعطيه وخشى المشد او الملتزم من هرابه (كذا!) من البلد احضر ولده رهينة عنه حتى يفلق المال ، او يأخذ اخاه ان لم يكن له ولد او احدا من اقاربه ، ويوضع في الحبس للضرب والعقوبة حتى تنفذ فيه احكام الله تعالى (!) ومنهم من يهرب بنفسه تحت ليله ويترك اهله ووطنه من هم المال وضيق المعيشة « (٢) .

ولا نزال نعلق في اذهاننا صورة «العمدة» كنموذج مصغر للمستبد في القرية ، اذ كان وكيل الحكومة وعينها على الفلاح وصاحب الكلمة النهائية في ربط الضريبة على الارض وبيان اي الاراضي لم تكن تنتج فعفى من الضريبة ، واي الاراضي تنزع للمنفعة ، وان تؤول الارض بعد وفاة المنتفع بها ، وكان يهيمن على الاجراءات التي تتم على الفلاحين بسبب نقصيرهم في دفع الضريبة ، وهو المسؤول عن تقديم العدد الكافي للسخرة وتحويل انغار القرعة .

وهكذا يتحلل المجتمع في النهاية الى طبقتين متفاوتتين تمسام التفاوت ، طبقة اقطاعية (لاندوقراطية) تستعين بفئة من علماء الدين (ثيوقراطية) لكي نخدر الشعب وبمجموعة من الاداريين (بيروقراطية) لتكون اليد التي تشرف على تنفيذ مخططاتها . نقابلها الطبقة المستغلة والعرومة من فاقص القيمة ، بينما تفصل الطبقة الوسطى عن جماهير الشعب وتعيش لانانيتها وانتهازيتها ، تحاول التمرغ في «تراب الميري» والتمسح باعقاب الطبقة العليا .

وفي الوقت نفسه تعرضت الطبقة المتوسطة لضغوط اجتماعية قاسية وظروف نفسية لا تسمح لها بالنمو والتكاثر ، فالاشخاص الذين كان يتاح لهم قدر من الثقافة او المال يتقلصون ويتحولون الى الطبقة الفقيرة بعد ان يتعرضوا لضغوط الاقطاع ومحاولته الاستيلاء على ما يملكون وعرفلة نشاطهم . ومن الجدول رقم ٢ نرى ان الاتجاه العام لهذه الطبقة هو الهبوط خلال الفترة ١٩١٤ - ١٩٥٢ سواء من حيث نسبتهم العددية او معدل ملكية كل فرد .

وامر اخر كان يصيب هذه الطبقة بالانكماش وبضعف من فاعليتها ولا يبرز دورها في الصراع الاجتماعي ، هذا الامر هو عمدة الطبقة ومحاوله الانتساب للطبقة العليا والتشبه بها وبضجون من اجل ذلك بضمحيات غالية ، قد تكون في التنكر لاهل او الوطن او رفض العادات والتقاليد ، في محاولة للنخلص من طبقته والانضمام الى طبقة «الذوات» عن طريق تقليدهم في الزي والمظهر واللغة واستعمال الكلمات المعصرية (الفرنسية بنوع خاص) وفي الزواج من الاجنبيات او من بنات «النواب» او من التريكات ، وقد انتشرت في هذه الطبقة اخلاقيات قوامها : الترف لجانب والتنكر للجانب الاخر ، وهذا يعني التناقض وانسطار النفس الواحدة .

جدول رقم ٢ (تطور الملكيات من ٥ الى ٥٠ فداناً)

عدد الملاك بالآلاف	النسبة المئوية لعدد الملاك	النسبة المئوية	معدل ملكية كل فرد	للمساحة				
حجم الملكيات	١٩٥٢-١٩١٤	١٩٥٢-١٩١٤	١٩٥٢-١٩١٤	١٩٥٢-١٩١٤				
من ٥ الى ١٠	٧٦٥	٧٩	٤٤٩	٢٤٨	٧	٦٤٦	٩٠٧	٨٠٨
من ١٠ الى ٢٠	٣٧٥	٤٧	٢٤٤	١٤٧	١٣٤٥	٩٠٣	١٠٧	١٠٤٩
من ٢٠ الى ٥٠	١٨٧	٢٢	١٤٢	٠٤٨	٣٢	٢٩٠٨	١١	١٠٤٩

وكان لهذا الوضع الطبقي اثره في تشكيل وجدان المصري وفي
تشيت اخلاقيات وسلوك خاص ، فنجد عند الطبقة العليا صلفا وغرورا

(٢) «هز القحوف في شرح قصيدة ابي شادوف» للشيخ الشربيني ١٢١/٢ (القاهرة - المطبعة الاميرية سنة ١٣٠٨) .

وحمفا وإنانية وجريا وراء الملاذ . يقابل هذا استكانة من الطبقات الفقيرة ورضا بالكتوب وخوف من السلطة وسوء ظن بالحكومة وبكل مشروع جديد ولجوء الى السخرية والتورية «والقفشة» السريسة البدالة وولع بالموال الحزين وبالناي الشجي وبالأغنية الشاكية «يا ليل يا عين» ، وتريد لأمثلة سلبية اتكالية ، ولأدب شعبي فيه الخوف من الحاكم واللامبالاة أمام الأحداث وهروب من حياته الواقعية الى حياة وهمية يجلبها «الحشيش» او الى حياة الدراويش والمجاذيب التي لا تفيق فيها من الازكار . يقول الدكتور جمال حمدان : « ولهذا فان الصفات والمزايا الاخلاقية التي يجدر بالبيئة الفيضية ان تعلمها -وعلمتها بالفعل حينئذ- لم تلبث ان انحرفت تحت البطش والطفان الاقطاعي وفي ظل انتحابه الاجتماعي الموج الى نقائصها ، فالنظام والقانون اصبحا جنبنا واستكانة ووشاية او سلبية ، وروح القانون التي تربط السكان اصلا ضد العنصر تحولت الى المحسوبية والحماية كما انقلبت الى الاخذ بالثار ، اما المزاج الانطلاقي الذي غذته بيئة القرية النووية فتدهور الى تزلف ورياء وسعي لدى السلطان وكذلك الى روح السخرية المريرة المشهورة » (١) .

ولا نجد اصدق من الادب الشعبي في رسم ذلك الوجدان المذعور وتصوير ذلك الوضع المقلوب ان الكل يتأمر على الفلاح ولا يجد من يتعاطف معه ويتفهم ظروفه ، انه حين يأتي الى المدينة يكون مشار السخرية والتندر والاستغلال من كل من يقابله من العواهر وصاحب الحمام والجندي ، ويجعله ذكر السلطان يعيش في رعب وهلع ، فحين التقى ابو نواس «بقحف من فحوف الريف» على حد تعبير صاحب «هز القحوف» وعرض عليه ان يجعله الى الخليفة صرخ الفلاح «يا جندي السلطان يقطع روس الفلاحين ولا يخلصي فلاح من غير قطع راس» (٢) .

وجاءت امثلتهم تسخر من هؤلاء السادة الظالمين ، من الحاكم وعملائه من التنفيذ ، من القاضي وجامع الضرائب والجندي «آخر خدمة الفرستكر» «قالوا للقاضي يا سيدنا الشيخ الحيطة شيخ عليها كلب قال تنهد سبع وتبني سبع ، فالوادي اللي بيننا وبينك قال اقل الماء يطهرها» «ابن الحرام يطلع يا قواص يا مكاس» «ان كان دراعك عسكري اقطع» ... الخ .

وتوالت مواويلهم تلحن هذه الدنيا المقلوبة التي جعلت «ابن البلد» الاصيل نهبا للدخلاء والغمارين ، وترجو من الله تصحيح الاوضاع واعادة المياه الى مجاريها !

حكمت ع السبع راح للكلب حد الكوم
لما صبحي الكلب جال لو السبع صبح النوم
انا انساك يا رب ما مجرى بحر العموم
ترجع السبع يخطر زي عادته
وترجع الكلب ينبش في تراب الكوم (٣)

ان القصة وقفت لتقاوم هذا الوضع المقلوب . فالعناصر الطافية فوق السطح والتي توجه مصير البلد وتسخر مواردها الاقتصادية والبشرية في تثبيت مصالحها ، جعلت القصة توجه اليها الخزرات والتشكيك في حقوقها المقدسة ، واخذت تسخر - احيانا في صورة كاريكاتورية - من العناصر الدخيلة وتوجه اللوم الى الطبقات المتورمة ، وكل ذلك في محاولة للكشف عن الشخصية المصرية واثبات ذاتها .

- (١) «شخصية مصر» للدكتور جمال حمدان ص ٨٧ (القاهرة - كتاب الهلال - العدد ١٩٦ .
(٢) هز القحوف ١٤/١
(٣) «الادب الشعبي» تأليف رشدي صالح ص ٦٦ (القاهرة - مكتبة النهضة سنة ١٩٥٥) .

وقد تكون هذه المحاولة قد فصرت عن بلوغ الصورة المثالية التي نطلع فيها على شخصية مصرية متكاملة ، تحمل ثقل التاريخ والرواسب الشعبية والابعاد الاجتماعية والسياسية ، فاكتفت بظواهر الاشياء وبعرض المشكلات ، دون التفتن الى اصول الاشياء وجذور المشكلات . ولكنها خطوة في الطريق الصحيح ، الطريق الذي يصحح الاوضاع ويزيل التناقض ويثبت الشخصية المصرية في جنورها القومية وازماتها المصرية العالية .

اننا سنتناول بالتفصيل موقف رواد القصة من التركيب الاجتماعي اولا ، ثم من الشخصية المصرية حصيلة هذا التركيب ثانيا ، وذلك بعد ان قدمنا صورة مجملة للواقع التاريخي الذي عاشه هؤلاء الرواد .

١ - القصة والتركيب الاجتماعي

نعترف بان قصة الرواد لم تستطع ان تمتص الشعب بكل ما فيه من تناقضات ، فتقدم لنا صورة كاملة لحياته ولصراع الطبقات ، ولكل ما يصحب فترة التحول وعصر النهضة من قلقلة واضطراب ، على الرغم من الدعوة الملحة الى خلق ادب يكشف عن الروح المصري كما هو (٤) ، وانشاء فن مصري «يكون قائما بذاته ومستقلا عما يقابله او يشاكله عند الامم الاخرى» (٥) .

فلم تقع في تلك الفترة على قصة من تلك الفصوص المركبة التي تتزاحم فيها الشخصيات وتتصارع في علاقات حية ونمو من خلال مواقف طبيعية وتسيرها ارضية فلسفية ، ونحس فيها اننا امام حياة هذا الشعب ومع واقعه المضطرب المتناقض ، وقد استطاع الفن ان يتبطن وراء هذا الواقع الصور الانسانية الخالدة ، في هيئة تقاثل الفرائز وتتصارع الرغبات . يقول ابراهيم المصري «ان قصة شعب تتجاذبه اهواء القديم والحديث ، قصة شعب يتلمس اسباب حياته الرجبة الطليقة ، قصة شعب نظرم بين جوانحه الرغبة في تسليق جبل الحضارة وحمل مسؤوليات الحرية ، لهي قصة لم يقرأ في تاريخ الادب اروع منها ، وهي التي متى كتبناها فتحنا في ادبنا المصري الفتح الجديد» (٦) .

فلم ينبجح يحيى حفي ولا المازني ولا ابراهيم المصري ولا اعضاء المدرسة الحديثة (اصحاب صحيفة الفجر) ولا غيرهم في خلق هذه القصة المركبة ، او كما يعترف يحيى حفي «كنا نحس اننا لا نحرث الا فشرة السطح وان العمق والمستقبل يخفيان الكثير من الكنوز والالغام . وكنا نحس كذلك ان الفن لا يشير في قلوبنا الا استجابة عاجلة مندفعة كانتها هبة نافورة البترول عند اول اكتشاف البئر، كما كنا نحس ايضا ان كثيرا من هذا الفيض سيتبدد هباء وان العمل الصحيح يحتاج الى جهد كبير للضغط والتركيز والصبر والتأمل» (٧) .

ونعترف ايضا بان قصص هذه الفترة لم تعدم بصورا متكاملة للصراع الطبقي ولا لتركيب الشعب من خليط متنافر يشير الحيرة والاضطراب «الاب مثلا فلاح معمم من صميم الريف والام سيدة منحدره من اصل تركي وابناء الاسرة في مدارس على النظام الانجليزي ، وفتياتها في مدارس على النظام الفرنسي ، كل هذا بين روح القرن الثالث ومظاهر القرن العشرين» (٨) . ولم تنبئ القصة للحلول الثورية

(٤) «خطوات في النقد» تأليف يحيى حفي ص ٦ (القاهرة - مطبعة المدني - دت) .

(٥) «ابراهيم الكاتب» تأليف المازني ص ١٢ «المقدمة» (القاهرة - مطبعة دار الترقى سنة ١٩٢١) .

(٦) «الادب الحي» تأليف ابراهيم المصري ص ٦٤ (القاهرة - دار العصور سنة ١٩٢٠) .

(٧) خطوات في النقد ص ١٩٦

(٨) «فلسفة الثورة» للرئيس جمال عبد الناصر ص ٤٧

- التتمة على الصفحة - ٧٦ -

حوالے

الشرقي
والغربي
» جيبني
ووديني «
على بلدي
عصافيرا من النيران
وخطوات ،
واغنية
...
أحبّ بوجهك المتفتح الخدين
للمطر الاصلي
المعذب
يا مودّعتي - قبيل
تعانق الكفين
والكلمات -
نبع الشعر
خفق مسيرتي للضفتين
اليك
للشيطان
للمدن السماوية
وللقمم المشعة في سما عمان
يا أحبابها الشجعان .
لاقوني ..
اعود وفي شرايني
حكاية نخلة
طرحت على الفقراء - بعد
مشقة السنوات -
ضحكتها
واكواما من البلخ النبيذي
المطر
من عيون حبيبتني ،
زوّدتني ...
في الرحلة الاخرى الشتائية .

خالد أبو خالد

بغداد

عيونك انت غارقتان
بالمطر الذي يبكي ..
لقاء اثنين .
فراق اثنين .
عند « الشيك » (١)
لحظة ان عبرت الليل
ودّعتني
بموالين
موالين
» يا عيوني ..
ويا قلبي ..
عتابا
ما يغنيها
سوق عشاق ديرتنا
الحزينة
اليوم
انا غنيت رجعتنا «
.. ويا حبّا
أخليه على الطرقات
أرحل عنه
للطرقات
أعلّق في جوانبها
نجوم حكايتي
والحبّ
ما أحلى حكايتنا
أزرعيني خلف جيل النخل
خلف النهر
» ودّيني «
على عينيك
في غورتيهما

(١) الشيك : الشريط الشائك .

السياب

بقلم
مدفح صالحي

كانت انسانا ...

اذن فهذه ملاحظات ذاتية ، وانطباعات وتصورات خاصة ، لا ادعي لها مطابقة لواقع الحال مطابقة وضعية الا بمقدار النطابق الحاصل بين زراعة الهيل في اشتباكات عروق الزنجبيل ، وزراعة الهيل فعلا ، وبستنة ، وحقيقة ، وبين الزراعتين من الفرق احوال ، وبون شاسع يتلاشى - اعترف كلما اوغلت في المستقبل ، رافضا الماضي ، ومتحررا من الحاضر .. لكنك ، مثل السياب ، لا قدرة لك على مثل هذا الرفض ، ومثل هذا التحرر الا ضمن حدود تطلع ، تحوكة اللهفة ، وتخيطة التصورات ، وبزهو به خيال باذخ في دولة الاحلام : حيث الناس سواسية مثل اسنان المشط ، وحيث لا فضل لرجل على رجل الا بالقدرة على اللمة الرؤى في عبارة ، يموت الفيت فيها عطشا ، وتموت البيادر جوعا ، ونظل شعرا اتيا ابد الدهر من مستقبل لم يات منه بعد الا الشاعر الشاعر ، وحيث افضال السياب عميمة هناك :

ففي الشاطئ اخضرار

وفي المرفأ الملق تصلي البحار

والسياب ، دعونا نستيق سطورا الى النهاية ، سفينة وبحر وسندباد ، اختلطت عليه هدايات النجوم فتاه ، وتجمدت من حوله امواه الابحر وسط اليم فجاج واكل الشراع ..

وانت انت هل تاكل شراعا اذا اشرفت على الموت جوعا وايقتت من الهلاك وسط اليم منشدا :

انا ما تشاء انا الحقيير

صباغ احذية الفزاة وبائع الدم والضمير

سحقا لهذا الكون اجمع وليحل به الدمار

مالي وما للناس ؟ لست ابا لكل الجائعين

واريد ان اروي واشبع من طوق كالاخرين

فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار

لي حفنة القمح التي بيدي ودانية السنين

ولك ان شئت ان تملك ورودا خشية الجوع وتلهيا قبل ان تاكل الشراع ، ولك ان تفعل ما شئت ، وافعل ما تشاء ، الا حكايات النساء ، ويحضر الشاعر في حضرة الشعراء مثلما يحضر الوالي في حضرة الاولياء ، ويحضر البصري بحضور البصري كلما عاد الى البصرة سندباد بحكايات .

على ان هناك من يذهب مذهب اللانم العاتب ومذهب القائل : انه قد اكل ما لا ينبغي ان يؤكل - وهنالك المبرد العاذر المذهب الواقعي القائل : وما عليه ان اكل الشراع بعد ان طال به وسط اليم انتظار ، وبعد ان مسه من ملوحة البحر ، وايقن من تعذر الابحار ومن الهلاك ...

ونحن - لا اسفلا لانها تحصيل حاصل وواقع راهن - واقفيون في حالة واحدة ، وهي حالة الخيبة والياس من بلوغ الحالة المثل

ليس اقسى ، سيداتي سادتي (X) ، من اختلاط التكريسم بالاستنزاف الا ان يبلغ هذا الاختلاط حد استنزاف ميت ، وحد البحث عن جاه في جثة شاعر مات همللا بلا جاه ، وحد تعريف شاعر لم يجد الدرب الى تعريف نفسه ، الا من خلال الحاجة ، ومد اليد الندية مستجيبة - تحت الشمس الاجنبي - منة الغرياء ... وكلنا ادياء وشعراء ونقاد يوم لم يمش وراء نمش السياب غير اربعة رجال ، ساروا باليفية الباقية من جراحات شاعر ، فتلغاه منهم حفار القبور بلا احتفال .. وذلك لان السياب لم يجد من ينتفع بجنازته ، حينذاك ، فيستثمر الموكب ، ويعلي قدر الشاعر وشان الشعر في مهرجان - ويلوح لي اننا لا نجيد حتى حمل الموتي الا في المناسبات ...

لكن وليكن فانها سنة الحياة ، وطبيعة الاحداث ، وجوهسر التاريخ ، ومبدأ التطور ، الذي يظل - اصف الى ما عندك مسن تعريفات - حاضرا يستنزف التاريخ ، واحياء يستنزفون المونسي ويقنانون على الاموات ...

وبعد فهذه ملاحظات خاطفة ، جنبتها وسائل واساليب البحث التقليدية ، وذلك لانني لم اجد حاجة الى ان اعرف غير ما اعرف عن السياب ، قل هذا الذي اعرفه او اكثر سواء ...

وجنبت هذه الملاحظات اسلوب الدراسة الاكاديمية ، بكل ما تتصف به الاكاديمية من اناة ، وهذوء ، وحسن تويب ، واستقصاء .. وجعلتها محض ملاحظات - وربما كل هذا اعتذار عن عدم صبري على البحث والتنقيب وملاحقة دقائق وتفصيلات الاحداث . او ربما ساء سوهذه خاطرة منهجية - لاننا نعرف السياب جيدا ، فلم يبعد به عنا زمن بعد ، ولم يعتمد عنه منا الاهتمام - واننا هنا - افترض - لكي نغطي راينا في السياب .. وهو اليوم - شئنا ام ابينا - نراث ، وزاد تقوى لمسافر اذا اختلطت معالم الدرب ، وناء المسافر باعباء وتاه .. وكل انسان مسافر ، والهوية - ظن ما شئت - نكت في قطار ...

والقضية - ان توخيت حكمة وشئت نفعاً فضية انتفاع بهذا السياب كثرات ، وكاصدق شاعر - مع البياتي عبد الوهاب منذ ابنتي ابو جعفر المنصور بغداد ...

ولا سبيل الى انتفاع بتراث الا من خلال تحديد مواقف متلاحقة ، وتعيين علاقات مستمرة ، وفق مقتضيات الحاضر ومستلزمات روح العصر ، بل السنة ، بل الشهر - وانك لا تنزل النهر مرتين قبال القدماء ... وهذا ما لا اخاله ممكنا الا من خلال استئناف الحكم الادبي ، وتأييد هذا الاستئناف ، بعيدا عن الاحكام النهائية القطعية ، وبعيدا عن محاولة صب الشاعر في تعريف ، يتجمد عليه فيجعله الى مومياء لا ينتفع بها قادم من مستقبل الا بالقدر الذي يستدل منه انها

(X) نص خطبة القيت في نادي جامعة البصرة تلبية لدعوة وزارة الاعلام العراقية وتكريما للذكرى السياب السادسة ...

والثال ... ونحن ابداً ذلك الانسان ، ينكمش مندحرا ويبرد الانكماش
تبريرا مفسولا يصير فيه الاندحار حكمة ، والتدهور واقعية وتحصيل
حاصل لا مناص - ونلك مكابرة .. والانسان حيوان مكابر - ان كان
لا بد من تعريف جديد للانسان ... رب اغفر للسياب ، فان يكن قد
اكل شرعا بعد ان تقطعت به الاسباب وسط اليتم ، ووسط ظلموت
اوجاع المرض والاملاق والضياع ، فهناك الف الف سندباد مزيف ، لا
أبحر واحد منهم من البصرة ، ولا عرف دوخة البحر وورطة الاسفار ،
ويحدثون الناس عن احوال اعصار البحار في بغداد ...

وهناك الف الف سندباد مزيف ، ياكلون النوتية قبل الابحار ..
رب اغفر للسياب ، وارحمه ما تطاول عليه بطرون بلسوم او عتاب ،
فقضاياه قضايا شاعر احبنا وخلص الحب واحب العراق :

غنيت ترتبك الحبيبة

وحملتنا فانا المسيح يجر في المنفى صليبه ...

فماذا عليه لو شطب سطورا من قصيدة «الاسلحة والاطفال» نزولا
عند رغبة البائسين نسودهم في بيروت للفرءاء ...
وكان ظن لا تبخل بظن - ان باع سمسار نسرا مهيب جنيح
ليمين النسر على ثمن الدواء ...

وظن ظن ما شئت ، يظل في الذمة اعتراف وهو : اننا تخلفنا
عن حمل السياب حيا وميتا ، وجئنا اليوم لكي يحملنا السياب ...
واليكم بعض السياب :

بدات مرحلة ازهار ذابلة واساطير ، وهي مرحلة بواكير استواء
شعر السياب في ١٤-٢-١٩٦٤ بدعاء على امرأة لانها ربما - تعرت له
عاطفيا ، واستدرجته الى كتابة قصيدة ، واختفت متضاحكة ، او قل
- ان شئت صدته زاهدة ، او متدلة ، او راغبة في مزيد من ناعم
كلام فد يرقى الى كثير في عوالم التصورات والاحلام ، لكنه - وحين
تجين الحقيقة - لا يرقى شيئا واحدا ، بقروي ساذج الى اسلوب
ومستلزمات ومفهوم الحب عند نساء الفن ترف الحواضر ، وشهدن
ولو لا عن كتب بلخ الحياة - وتستنزف المترفات الففراء من الرجال
مثلا يستنزف المترفون الفقيرات من النساء : حقيقة مؤيدة فسي
الناس : ما دام الناس طبقات .. ويظل الدعاء بالموت كل حيلة هذا
الشاعر ، هذا القروي الطيب القلب هذا السياب :

واذا هلك غدا فلا تجدي

قبرا ومزق جلدك الذئب

واليوم يملأ عشه نتفا

من نغمة المتفر النحر

ويداك مثقلتان بالحجر

وليبيق من دمك الخبيث غدا

روح تعشش فوقه الغرب

تاوي الصلال الى جوانبه

غرثي ويعوي تحته الكلب

وانتهت هذه المرحلة في ٢٠-٦-١٩٤٨ برقص في المقابر ، كبداية
هزيمة ، وعلامة انهزام بعد الخيبة بلون من تجريد بدائي ساذج لا يخلو
من طفولة بريئة من كل ما قد يكون استشفاف تصوف ، او تأمل
فلسفة ، او استلهم اساطير :

شعورنا بلهلا المطر

ويرشف القمر

منها الى ان يقبل السحر

فرقص في المقابر

نظل كل شاعر

وكل من عبر

وامتدت بين هذه البداية وهذه النهاية ثلاث علامات اندحار
جويرات ، وثلاث ضجعات عذاب هذا الشاعر ، هذا المندحر ، هذا
السياب : توجع محروم ، وتطلع شاعر ، وخيبة مخفق - ومزيج من

مرارة الخيبة ، ولهفة التطلع ، وآلام الاوجاع : اوجاع اشتغالات
الروح روح القدس في جسد هذا العائر الحظ ، هذا السياب .
وكان بين بداية «ازهار ذابلة» ونهاية «اساطير» نساء تعريسن
عاطفيا للشاعر واستدرجته الى ان يكتب فيهن ديوان شعر ما يحن له
بعد ذلك - متفضلات - ان يحسد الديوان .

يا ليتني اصبحت ديواني

لافر من صدر الى ثان

قدمت من حسد اقول له

يا ليت من تهواك تهواني

واعجب كثيرا بالاسلوب الذي حسد به الديوان . واحسب
- يقيناً ان اقضية الدهر ، وموت السياب ، وهذا الاحتفال ، مغريات
قد حولت هذا الاعجاب الى ذات السياب حتى - هل - ان شئت دراية
مرحلة الاعتزاز بجيره كتابين على رف في اسواق بغداد ..
ويروق لي ان اميز هنا بين نوعين من التعرية ونوعين من
النساء - وبالنساء ابداً :

هناك امرأة تلعب مع من نحب ، ونحب الذي نلعب معه ، وتتزوج
الذي نحب ، جامعة امجاد اللهو والاهواء وحب الابد - ولم يكن في
سماوات السياب اiban اشتغال نار فتنة «ازهار ذابلة» و«اساطير»
من هذا النمط امرأة .. وهناك امرأة تلعب مع الموهوب النابه ، ونحب
المسكين الحال ، وتتزوج الابله الغافل ..

وكان من عثرة حظ السياب ووفرة حظ الشعر ان لعب دور
المسكين الحال ، وذلك لانه لم يكن في حدود امكانيته الضئيلة
شخصية وغير شخصية - عشاقا نابها موهوبا .. وانما كان بدائي
اساليب ، يعتمد التوجع والاستصراخ وازهار آيات السقم والنحول
والسهر كوسائل استمالة ، وكل هذه وسائل بالية لا تلائم مزاج عذبة
متطورة في القرن العشرين ... ومسكينة مسكينة من نرضى لنفسها
تدجينا بمثل هذه الاساليب ..

واخفق السياب في تحقيق احلام العاشق الجسور المندفع مثلاً
اخفق في تحقيق احلام السياسي الطموح المتطلع .

وتظل القضية في الحالين قضية موهبة ومزاج ، وقضية شاعر
حاول تقطعا الى حب وتذهب سياسي عبر حدود تكوينه الطبقي ، فخان
الحقيقة مريبين وكان لنا من الخيانتين شاعر كبير كبير ...

واريد الان ان اميز بين نوعين من التعرية بعد ان ميزت بين
نوعين من النساء ، مثلاً لتعريف الاجساد تعرية البابية من اوروك ،
ومثلاً لتعريف المواقف بتعرية دليلة ...

ولم يكن بين اللواني تعريين للسياب مأمورة بارادة الهية مثل
البابية من اوروك ، او مأجورة حسن للفواية والاغراء مثل دليلة ،
وانما كن نساء ومحض نساء ... ذلك لان السياب لم يكن مثل انكيديو
قويا مكينا ، ولا مثل شمشون جبارة عتيا ، ولم يكن له مثلاً قضية
مصيرية وجودية كبرى ... تلك القضية التي تمثلت في البابية من
اوروك وانكيديو والتي صارت اساساً لجميع الاحداثيات من نوع احداث
شمشون ودليلة ... القضية التي ظلت ، وتظل عبر القرون كلها وحتى
آخر الدنيا ، نمطاً كلياً ثابتاً ، مثلاً لجميع جوانب القضية : قضية
وجود قضية للانسان بما هو انسان وبما هو موجود بصرف النظر عن
اي اعتبار او علاقة عبر حدود هذا التعريف ...

والشاعر لا يقوى على تحمل اعباء قضية ما لم تعنه عليها ثقافة
وهوم وتطلعات البيئة وروح العصر - ولم يكن العراق هذه البيئة
الملائمة لتحمل اعباء مثل هذه القضية او اي قضية على مستوى
الخلق والابداع بمفهوميهما الحضاري الشامل ...

والسياب سفينة وبحر وسندباد . واصرف العبارة تنصرف وفق
هواك وكيفما تشاء ...

وتبارك السياب .

مدني صالح

بدر ساكر السياب في المراهقة

بقلم محمد الجزائري

(من سفرة الحياة في الموت الى « حالة الرشد »)

الطيب الشمسي الذي احب في « انشودة المطر » . فكان يطمح للكثير من الاشياء ، ليس لانه يغير وجه الشعر ويخلع عنه جلده القديم ، حسب .. بل حاول ان يغير مع الآخرين - العراق ، ان يسلم عنه جلد « الغربة » و « الاستلاب » ، فاذا اخذنا حالة « سن الرشد » على اساس انها محطة اتساق بين الرء والعالم والعصر ، يخفق بها الكائن الشاعر ، « حين يندمج في عالم العادات والنظم » الموروثة ، بدلا من « ان يستمر خارج هذا العالم متخذا لنفسه موقفا ثوريا . اذاه .. » كما يقول ستيفن سبندر . . فقد « اندمج الراشدون اليوم في النظام المائل وخلفوا العالم الانساني وراءهم .. اما هؤلاء الذين يؤكدون اهمية الجنس والهواء الطلق والفنون الخلاقة فهم ثائرون » والسياب احدهم .

كيف ؟

يقول سبندر : هؤلاء ، وللأسباب اعلاه « تبدو فيهم جميعا اعراض المراهقة ، لان المراهقة هي المرحلة التي يكون فيها الفرد اشد ثورة على سلطة الاسرة .. وأحيانا قد تتخذ ثورتهم بالطبع صورة اعتناق مذهب مادي آخر يتعارض مع المذهب السائد .. وقد يكون من الصواب ان نقول ان الشعراء والفنانين الذين لا يبلغون مرحلة الرشد الا فسي العصور التي تحقق فيها السلطات القيم التي يضمنها فهم .. » (١) وبما ان السياب لم يحقق له عصره ، ولا السلطة التي عاش تحت ظل سطوتها « القيم التي يضمنها فنه » ، فهو لم يبلغ مرحلة الرشد ، من هذه الزاوية .. لذا ظل يعيش سلسلة من الاعمال الثورية ، سلسلة من اعمال المراهقة ، بمعناها الثوري ..

وقد يكون صحيحا « ان معظم الشعر الحديث هو شعر مراهقة .. » بسبب كونه « يثور » ضد التقاليد والعادات والنظم الموروثة ، ولا يحاول (الاتساق) و(التوافق) معها ..

وبدر ، في الاربعينات ، بالذات ، كان الفتى اليافع ، المراهق لحد المراهة ، التحق باضطرام الواقع المجتمعي ، السياسي والفكري والاقتصادي ، في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ابنا مسن ابناء معطيات العصر الذي دفع العديد من مفكريه الى الثورة ضد الواقع ، ضد الحرب ، ضد الاسباب التي خلقتها .. وقد انخرط السياب بوعي المراهق الثائر ، في النضال الجماهيري

السياب بدر شاعر ، كان مرافقا ، ومات مرافقا كيف يبدو الامر لنا .. والسياب ذلك الذي أعطى غزارة في التجربة الشعرية الفذة ؟ واين تكمن مراهقة الشاعر في السياب الانسان ، وكيف يبدو هذا المنطق سليما ، من وجهة النظر النقدية ؟.

ذلكم ما سحاول بحثه هنا ، ليس عبر معرفتي الشخصية بالسياب ؟ كواحد من ابناء مدينتي ، حسب ، بل كشاعر تشكل عبر ظاهرة الشعر الجديد ، والواقع الجديد الذي مر به العراق ، طوال زمن سفرة السياب المؤلمة . والمنتجة في ذات الوقت .

السياب كان مرافقا .. نعم . ومات كذلك !

ومراهقة السياب ، هنا ، هي ثورية الرجل الذي ناضل ضد الشعر ، حين ناضل ضد المجتمع المتخلف ، وضد السلطات ، وضد نفسه !

ثار ضد الحياة الراكدة ، وهو يمتلك تذكرة السفر فيها ، عبر الموت البطيء الحاد الذي لازمه منذ « طفولته الشقية » . ثار ، وهو يستقل عربة من ورق أسود !! ، ويفتح نافذة على نفسه والعالم تث مطرا ، وتطمح بالكثير من الحزن حتى في صيف الايام الحارة ..

فهل كان السياب مسافرا بلا حواس ، الى عوالم الآخرين ، مذاهبهم ، منهم الساحرة ؟ ام كان مسافرا - بوعي تام ، الى طقوس المرض والموت والمحبة يتفجر داخل نفسه ، وداخل العالم ، ويفجر عبر الألم ، كل بارود الفرح والقتال ؟

السياب ، بدأ مرافقا .. اتعبته سلطة العولة الملكية ، واتعبته سلطة عمود الشعر . فحين نشأ مع خضم الاربعينات ، كان العراق يغلي . وكان لا بد له ان يثور ، وان ينتهي من خلال ثورته الى العالم . وكان السياب يثور داخل الثورة ، ينتهي - هو الآخر - للآخرين ، ثم يعود فيثور لينتهي الى « الآخرين » آخرين .. وآخرين ، آخرين ، حتى ينفذ عنه « الآخرون » بمجملهم ، فيعود ليعانق نفسه والموت ، في فطار المرض السريع ..

هذا الرجل الشاعر الذي كان يحسني قدح الشاي الدافئ بيد مرتجفة ، ظل - حتى بعد زواجه - وألم السنين وصفعات الزمن والاصدقاء ، ينث من عينيه طقوس الحب - الكره ، داخل اصداء

(١) ستيفن سبندر : « الحياة والشاعر » - سلسلة الالف كتاب - القاهرة - ترجمة مصطفى بدوي مراجعة د. سهير القلماوي .

المنظم ، الذي اكتسح ساحة الحركة ، فبرز السياب ضمن الفسوى اليسارية الفاعلة والمنظمة لابرز هذه النضالات .. لكن «صواب» العمل التنظيمي ، و«مزاجات» الاشخاص ، وطبيعة العمل السري لم تحقق «الانساق» و«التوافق» بين طبيعة السياب وتركيبه الفكري والسيكولوجي ، وبين مسيرة النضال ومقتضياتها اليومية ... لذا فقد فجر السياب ، على طريق العمل النضالي ، بعض التناقضات الشخصية ، والفكرية ، والشعرية . اثرت في مزاجه التنظيمي وجسدت مراهقته الرافضة للعديد من ضوابط العمل ، وأدت به في نهاية المطاف الى استقلال عربات اخرى في قاطرة الحياة .

في البدء ، وعى السياب الفكر الماركسي - اللينيني ، ووجد فيه الرضا ، فكرا وحركة جماهير ، فانخرط في العمل الوطني وشكل مع رفاقه التقدميين ، الظاهرة الشعرية الجديدة : «الشعر الحر» في العراق والوطن العربي ، فكان واحدا من رواد هذه الظاهرة . مع ان العديد من دارسي السياب ، اخفقوا في تقييمه عبر فهم «الجوهر والظاهرة» لانهم فهموه وكأنه «ظاهرة فردية» في الشعر والحياة ، ومن هنا يكمن الخطأ .. فمع ان «الجوهر والظاهرة» فلسفيا : «مفهومان يعكسان النواحي المختلفة للاشياء والعمليات في الواقع الموضوعي ، اي ان الجوهر يعبر عما هو اساس في الاشياء ، عن الجانب الداخلي الاكثر اهمية فيها . والظاهرة هي التعبير الظاهري عن الجوهر ..» ولكن ما حدث ، في الغالب ، وما يحدث فعلا ، «ان الظواهر الخارجية لا تعبر عن الجوهر بصورة صحيحة ، او قد تشوهه . فمجرد الملاحظة السطحية البسيطة تربنا كما لو كانت الشمس تدور حول الارض ، في حين تكون الحقيقة عكس ذلك ..» . لذا فقد تم فهم السياب ، احيانا ، بمزمل عن الواقع الموضوعي ، فقد نظر اليه ، وهو يستقل قاطرة الموت ، عبر رؤى الجوهر والظاهرة ، ليس في وحدتهما التي لا تنقسم وفي تناقضهما في ذات الوقت ، بل نظر اليه ، ايضا ، وكأنه ظاهرة مقطوعة عن الماضي ، وعن طبيعة تشكيل عناصر الزمن والمجتمع والاحداث . لذا فقد ادى فهم البعض الى اسقاط السياب في مرحلة «حالة الرشد» ، وكأنه كان متساوقا ومتوافقا مع السلطة ، ومع العادات ، ومع الموروث السلبي من التقاليد ، اي وكأنه انتمج في « النظام المائل وخلف « العالم الانساني » وراءه . حتى ان البعض فهم السياب كخصم لدود اليسار العراقي ، واسقط هذا الحكم عليه ، وتعامل مع شعره على هذا الاساس .

السياب ، لم يكن ظاهرة فردية حين كان مناضلا يؤمن بالماركسية - اللينينية ، ولم يكن كذلك بعد ان نبذها . لان السياب ظل في حالة «استلاب» ، كان «غربيا» على الموروث في العلاقات والتقاليد ، لذا فقد ناز ضد غربته ، وظل في سلسلة اعماله الرافضة يعمق هذه الغربة ، ويثور ضدها .

فكيف نقيم السياب ، بعد وفاته «غربيا على الخليج» وغربيا في وطنه ؟ وهل هذه «الغربة» تلقائية ، ام انها جزء من الظاهرة العامة التي يعيشها الشاعر والمثقف والانسان في العراق منذ «الحكم الاسود» قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وحتى الان ؟

عام ٢٦ .. وفي جيكور ، ولد السياب ، ومنذ افاق وتامل العالم بعيون مفتحة ، كان يرى بصرة الخصب ، والانهدار ، والاشرة ، والنوادر ، والنخيل .. كان يرى «شباك وفيقة» ، و«منزل الاقنان» في «المعد الفريتي» و«الشناشيل» . وفي ذات الوقت ، كان يعيش بصرة الميناء المناضل : التظاهرات ، الاضرابات ، الحركة الطلابية والنقابية ، الزخم الممتد من (الفاو) حتى (القرنة) ، من ثانوية البصرة الى ساحات الميناء والسكك وشركة النفط . وفي الثانوية ، وفي الساحات ، وفي الشوارع ، كان يسفح الدم ، وكانت تنمو اسباب الثورة ، وشروطها الموضوعية والذاتية .

وراح السياب يبني هرم شخصيته عبر تصالب وتفاعل الاحداث طالبا في الثانوية ، ثم مهاجرا الى بغداد وطالبا في دار المعلمين العالية ، فيها .. ثم مهاجرا الى الرمادي ومدرسا فيها ، ثم مهاجرا الى الفاقه والعوز : مفصولا وسجينا .. ثم مهاجرا الى الكويت ، والى المستشفيات العديدة ، وعبر ذلك ، مهاجرا الى عوالم الادب العربي والغربي ، المعاصر والقديم .

وعلى قاطرة الالم ، قاطرة الموت ، سافر السياب معانقا حياة الشعر والانسان ، كل ذلك في اطار رفضه للقيد ، من البيت والاسرة ، الى الحزب ، والمجتمع ، والنظام ، والمرض ، والموت .. والكلمة التقليدية !.

هذا الرفض الثائر ، كان ديدن السياب كمراهق يبحث عن شيء ما يوازن فيه ذاته والعالم ، عبر الكلمة والاخرين والنضال ، لكن دون جنوى .. فقد حاصره المرض حتى الموت دون ان يحقق كل تطلعاته .

في البدء حاول ان يخلق هذه الموازنة ، وتوحيد فهم «الجوهر والظاهرة» في الفعل الثوري ، الكلمة والعمل الجماهيري المنظم ، ثم .. في الكلمة الشاعرة وحدها ، والنضال ضد المرض . فاستغل السياب كل المناسبات ، في البصرة ، ليحقق من خلالها افعاليته الثورية .. وحتى المآثم الذنيبة التي تقام في شهر محرم من كل عام ، في ذكرى استشهاد الامام الحسين وواقعة كربلاء ، فيتخذ السياب منها منبرا لبت فكره الثوري متخذا من الحسين مدخلا للثورة التي ينشد ويطلع .

كما كان لا يهمل اي شكل من اشكال العسف والاضطهاد الا ويصور عبره النتائج الحتمية ، ولا يهمل جزئيات الواقع الثوري ، ابدا ، كما نراه في هذه القصيدة : «ام سجين في نقرة السلطان» (٢)

«في قلعة جبلت حجارتها

بدم القلوب وبارد العرق

وتعفن الزمن الحبيس لدى

جدرانها طبقا على طبق

وتلقت الصحراء فافرة

عنها فم المثائب القلق

حيث النهار هجيرة ودجى

والليل غاشية من الارق

قلب اعز من الحياة على

قلبي .. يلوك بقية الزمن ..»

هذه القصيدة ، اهملها مثلك حتى اصحاب السياب ، واهل الاشارة اليها الذين كتبوا عنه وجمعوا آثاره .. ليس لانها غير موجودة ، ولكن لانها واحدة من الاشارات الصريحة التي تدل على منابع فكر السياب ، ومواد كتاباته ، ومؤثراته . ومن بعد فهي تشكل وجها لمرحلة اختبار نضج السياب فكريا وفنيا ، اي مرحلة انتماء السياب للفكر الماركسي - اللينيني .

وهذا الاسقاط المتعمد لقصائد عدة من شعر النضال لسدي السياب ، هو ما اشرنا اليه بالحكم الخاطيء على فهم «الجوهر والظاهرة» في حياة الشاعر السياب .. فالسياب حين ينشد على لسان هذه الام ، وبهذه الحرارة ، فهو يعبر عن رفضه لذلك الواقع العسفي ، ولطرحه البديل الثوري ، فهنا استل السياب حسه الشعري من ركام الثورة المادي والحياتي :

« اني عرفت وقبلت اطلعت

مقل الثكالي من كوى الشار

(٢) نشر نص القصيدة الكامل لأول مرة في كتاب غائب طعمه فرمان «الحكم الاسود في العراق» الصادر عن دار الفكر - القاهرة - عام ١٩٥٧ .

ان ليس ممن ولد لوالدة
حتى يجندل كل جزار
باسم السلام فداعت فيها
خلل الدموع طيوف آذار (٣)

وفي الريف ..

كان السياب مراهقا ايضا . عاشقا وثائرا . حتى اذا تضخم حسه الثوري في المدينة ، بعدئذ ، اتخذ موقفا اكثر حضارية وحدة ، وامتلك اداة للتعبير جديدة ، تنطف من مواقع المواجهة الصريحة لسلبية ودموية الحكم الارهابي السعدي الاسود ، الى مواجهة «عمود الشعر» في بعض معطياته ، فكانت «الموسم العمياء» و«حفار القبور» و«الاسلحة والاطفال» صرخات ثائر يرفض الكثير ، ويمتج الكثير .. فإرضية الوطن لم تمتلك ، آنذاك ، ذاتها بعد ، لتعبر عنها بعالية في الثقافة والتحرك والتأثير ، ولما تزل أرضنا العربية كذلك ، الا في حدود فعل المقاومة والنضال الذي اكتسب شموله الانساني حين دخله وعسى الراي العام العالمي وعمق القناعة فيه ، بعد الخامس من حزيران ١٩٦٧ . لذا فان السياب حاول تخطي هذا التخلف ، عبر حركة اليسار التي تداخلت مع حركة كل التقدميين في العالم ، فانفتح على العالم ، وطرح تجربة الشعر الحديث كبديل عن عمود الشعر . لكن الموقف الرفض ظل يتغير لدى السياب المراهق ، وظل يستبدل جلدا بجلد ، فتحول من موقع الى آخر ، وأخيرا عانق اليوت وازدا باوند وايدبت ستول والثقافة الغربية بمجملها . فراح يطالع بالانكليزية عيون الادب الغربي ، يترجم بعضه متاثرا ، ومطورا في ذات الوقت لادواته التقنية في الشعر ، مكتشفا في الرمز وفسي الاسطورة وفي طرائق التناول والتعبير معطيات جديدة اغنى بها شعرنا العربي الحديث بالكثير من الدلالات والانجازات .

ومع ان اروع انجازات السياب الشعرية - باعتقادي - مجموعة «انشودة المطر» . لكن حس الموت والتشاؤم ، في اخريات ايامه ، لم يمنعه من ممانعة الحياة مجددا في اغلب قصائده «شناشيل» ابنة «الجلبي» ، التي اراها امتدادا طبيعيا لانشودة المطر ، في مرحلة صحو المسافر على قاطرة الموت ، الى الحياة الفضلى .

وحسب تقديري ، فان افق السياب التشاؤمي الذي انطوت عليه قصائده ما يسمى بالفترة الابوية : المرض والمهانة والوحدة والتمزق الداخلي .. والصبر ! . لم يكن هذا الافق جديدا على «كون» السياب ، بل انه افق العراق منذ فتح السياب يقطته الشعرية ، فيه .. فكانت تلكم القصائد انعكاسا لواقع تمزق العلاقات بين القوى الوطنية ، والحالة المرضية التي سادت قوى الثورة بعد عام ١٩٥٨ ، الامر الذي عمق يأس السياب فالفى نفسه عاجزا امام ضرورة تغيير بنية الواقع ، وهو في مرضه وعزلته ، بعد ان عجزت القوى الوطنية من ان تلنجم وتوحد قواها لاداء مهمات الثورة ، وتحقيق اهدافها الانسانية .

لذا عاد السياب لاسترجاع صور الماضي ، واستعادة الحلم ، للريف الذي حن اليه ، لشباك وفيقه وللشناشيل ، فاضطر ان يرفع صوته من الارض (المادي) الى السماء (المتافيزيقي) وينشد المطر ، من جديد !

والسياب لم يقف خارج الزمن والاحداث ، مع انه عاش اللعنة داخلها ، والغربة والمرض . فقد القى بنفسه في اثون الصراعات ، فخرير الاصدقاء ورفاق الامل ، والامل القريب ، والامل الاقرب .. لكنه ظل يؤكد ذاته في كل تناقضات المراهق الثائر ، فلم يعانق الموت الا ليتترك خلفه حياة حافلة بالشعر والتجربة . والسياب اختار ، وغير اختياره ، وعاد فاختار ، وعاد ليفير

(٣) ص ٦٢ - المصدر السابق .

اختياره .. وهو بهذه العمليات حاول ان يخلق معادله الحياتي من الماركسي - اللينيني ، الى صحبة «شعر» و«حوار» . وبعبكس اراغون وابلوار اللذين انتقلا من السريالية الى الواقعية كماركسيين - لينينيين ، حصل مع السياب انتقال من (المادي) الى (المتافيزيقي) . ومع ان بعضهم قد وجد في الموت المسرة : كالير كامو وهمفواي ، لكن السياب وجد في الموت التعب ، ومع ان صوته ظل عراقيا وغريبا وانسانيا ، في اغلب قصائده ، لكن ذات المراهق كانت تحاصره على الدوام . فلقد جسد في قصائده العربية عمقا الانساني .

(قافلة الضياع ، يوم الطفلة الاخير ، الى جميلة بو حيرد ، رسائل من مفيرة ، في المغرب العربي ، بور سعيد .. الخ) . ومع ذلك فالشاعر يعود لصوت الفجعة الذاتية الحادة منذ شبابه ، بحثا عن البديل يمحو آثار ومسببات تلك الطفولة الشقية ، التي كانت هي البدء ، في استعادة حلمية لرؤى ذلك الواقع :

«والقى البرق .. ارقص ظل نافذتي على الغرفة

فذكرني بماض من حياتي كله ألم :

طفولتي الشقية ، والصبي ، وشبابي المفجوع يضطرم ..»

(من قصيدة : شناشيل ابنة الجلبي)

وهو هنا ، لم يكن فرديا رغم تأكيد الذات ، ولكن بخصوصية هي في الواقع خصوصية عامة . اذ ان الريف العراقي ، ولا ابالغ ان قلت ريفنا العربي كله ، يزخر بصور المأساة منذ قرون . لذا فالسياب ، هنا ، اعطى لتجربته الشقية ذلك البعد الانساني الاشمل . انسه يعبر من خلال ذاته عن شريحة اجتماعية كاملة ، يصبو لخلق البديل عن عالمها الشقي ذلك ، بعالم مليء بالمطر والالوان .. فالسياب «يظل يحلم بالهوى والشط والقمر» وهو على فراش المرض في البصرة ولندن والكويت .

وهذا الاحتواء لجزيئات الالم في حياة السياب والمنعكس فسي شعره ، هو التحام اصيل ، وتواصل تام بين حياة الفرد والملايين . لذا يمكن تلخيص سفرة السياب بهذه الدورة : (الفردى - الجماعي - الفردى) .. وهي شبيهة في المعطى الاخير ، بدورة المجتمع عبر قوانينه وتاريخه ولكن بشكل معكوس :

(لا طبقي - طبقي - لا طبقي)

صحيح ان الفارق بين المشاعية البدائية (لا طبقي) وبين الشيوعية المتطورة (لا طبقي) ليس بذات الفارق بين الالم الفردي للسياب - الحياة الاولى - ثم فرديته في اواخرها - الموت في الحياة - الا في الصورة الحضارية التي تشكل الفارق الزمني والتاريخي بين فردية (الاولى) وفردية (الاخر) . لكن واقع انزوال السياب عن ساحة العمل المنظم في الربع الاخير من حياته الشعرية لا يعني عزله عن العالم ، اذ ان السياب كان يخاف العزلة حتى الموت ، ويحب الناس والعلاقات النقية بشكل مفرط وحساس . لذا فان واقع الانسان - الفرد - تشكل عند السياب عبر واقع الانسان - المجتمع .. ونحن نجد في تطور صورة «جيكور» وحدها نفس هذا النحو مع الظاهرة ، تاريخيا - حضاريا .. فقد بدا بانسان جيكور - القرية ، عبر غنائيات جيكور الوادعة على صفاف شط العرب ، ثم عبر جيكور الزنج والغرامطة ، وجيكور المدينة الرمز ، وجيكور - تموز والقضية الثورية ، ثم جيكور - الحلم والعودة الى الاصول ، واستعادة الماضي عبر حزن المرص .

كتب جبرا ابراهيم جبرا رسالة مؤرخة في ٢٦-١-٦٤ الى بدر شاكر السياب تحدث فيها عن ظاهرة الموت والتقهقر ازاءه في شعر بدر الاخير قائلا :

«... ولكن حنك بالحياة (الذي فاض من قصائدك الى

الالاف من قرائك ، حافظا ايامهم على الاستزادة من النبض

التي كانت له الدنيا وما فيها .. وآخرهن :
 «آه .. زوجتي قدري .. أكان الداء
 ليقعدني كاني ميت سكران لولاها
 وهانا .. كل من أحببت قبلك ما احبوني
 وانت ؟
 لعله الاشفاق !!!»

وهذه الظاهرة لازمت بدرا منذ باكورة نتاجه الشعري ، اذ ان
 اخفاقه في ان ينال حب واحدة من النساء له ، لا لشعره وحده ،
 تجسد حتى في حسده لديوان شعره «اساطير» :
 « يا ليتني اصبحت ديواني
 لأمز من صدر الى ثان
 قد بت من حسد اقول له
 يا ليت من تهواك تهواني
 لك الكؤوس ولي ثمالتها
 ولك الخلود وانتي فان »

وهكذا نجد ان عقدة السياب في فشله بالحب جاءت من الافراد،
 وجعلته يصطدم حتى بالفئات السياسية التي انتمى اليها . فقد كان
 يبحث عن نقاء خاص ومزاج اخص يعامل بهما في العلاقات اليومية .
 وكانت هذه المسائل اقوى تأثيرا عليه من الضوابط والتاكيكات
 السياسية . وهذه العقدة هي اعق ما اغنى حبه وارفعه ، وعمقت
 رؤاه ومعاناته ، وجعلته يثابر البحث والتقصي عن التعويض الانساني،
 والبديل الذي يحقق له تطلعاته وطموحه . وعبر سفره بين الناس
 والفئات والمعتقدات واسرة المرضى والازمات ، عاد من جديد الى بيته،
 ففي زوجته وجد الانثى التي «تأخذ ونعطي» وهو ازاءها يحس ان له
 وطناً ، حين يحس ان له بيتاً وجباً ..

وحين بدر الى وطنه كبير ، حتى حين كان داخل الوطن !..
 فكيف وهو في لندن والكويت مثلاً ؟ لقد كان يحس من خلال حروف
 عربية تنبئ بها رسائل زوجته له . ان هذه الحروف هي المصباح
 الوحيد الذي يضيء له العالم من خلال ليل المرض والعزلة فسي
 لندن ..

وفي قصيدته : «(في انتظار رسالة)» نلاحظ نزاحم تلك الصور ،
 بعرض من الانغام ، وهو فيها يث حتى حاجته البيولوجية السي
 زوجته :

«وكان جسمك زورق الحب المحمل بالطيوب
 والدفء ..»

فالدفء ، هو العنصر الذي افتقده السياب ، عبر ترحاله
 الطويل ، على قطار الالم والحزن والموت . ومن هنا كان يسعى لتحقيقه
 حسيا في الجسد وفي الانثى . في تطابق موضوعي بالصور ، السي
 الوطن الاعم والاكبر :

«اواه ، ما احلاك نام النور فيك ونمت فيه
 والليل ماء والنباح ..»

مثل الحصى ينداح فيه ، وانت اول وارده ..»
 حتى يقول :

«هو الصيف يلثم شط العرب
 بغيماته ، ذاب فيها القمر

وتوشك تسبح بيض النجوم لولا برودة ماء النهر
 وهف شراع لاضلاعه في الهواء اصطفاك

وغنى مغن وراء النخيل ،
 يفهم : «يا ليل طال السهر

وطال الفراق !»
 كان جميع قلوب العراق

تريد تنادي انهمار المطر ..»

وهذا التكثيف الرائع للتطلع النقي ، ولانهمار المطر ، ليس من
 زاوية النفع الفردي الخاص ، بل من زاوية «قلوب العراق» كلها ،

العنيف تجاه الموت) يجب الا يتقهقر ازاء مرضك ، وان
 اكن ابلو فاسيا في هذا القول ، لن يستطيع الشاعر
 ان يتجاهل الموت كموضوع ، والشاعر الكبير بوجه خاص،
 يتصف بحمل عواطف النقيضين (الحب - الكره) للموت ..
 غير انني اقلق واحزن عندما اراها -القصاصات حلقة من
 القبر ، وهو ما لا اريده لشعره الرائع» (٤)

هذا التشخيص لواقع شعر السياب في الربع الاخير من حياته
 الشعرية ، هو في الواقع ادراك للنتيجة الطبيعية التي تصل بالانسان،
 الذي ولد ومعه عالم يتنفس جراح الحرب ، عالم تضمخه جراحات
 الجبل - الضحية .. وتطور وهو يعيش ويعي مفارقات العالم حتى
 حاصره الموت تحت وطأة المرض الشديد ، وحاصرت ظروف العزلة عن
 الناس وميادين النشاط والاصدقاء ، وهو في ذروة توهجه الشعري .
 هذا الركام كان اختزاناً لواقع السياب الفتى الذي بدا «مفجوعاً»
 بشبابه ، يحمل طيبة الارض وقاوة مياه الشط ، وعصف الرياح ،
 وارتجاف المجاذيف على صفحة الاديم ، ورعشات السعف في غابات
 النخيل ، وكل صور عرس الطبيعة والحياة في خضم فورات الالم ..
 وحالة الماساة ، والنفصال ، والتناقضات الحادة في مجتمعنا العراقي .
 السياب ، اذن ، كان يتوق في مراهقته ، وفي سفرة الاسم
 الضنية الطويلة الى الامساك بالعالم بين يديه ، يشد نفسه الى خيوط
 القصة فتفلت منه ، او يفلت منها ، ثم يعود اليها ، وهكذا ..
 منطلقاً من وطنه لأمته ، للانسانية ، فنجدته يسهم عام ١٩٥٦ بالتوقيع
 على عريضة احتجاج انتصاراً لثورة الجزائر ، وبحضر مؤتمر الادباء
 المنعقد في بلودان ، ويرشح بذات السنة للعمل في اللجنة الوطنية
 للادباء الثوريين المنبثقة عن الجبهة الوطنية في العراق .

ويستمر نصاله حتى انشاق ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ،
 اذ ذاك ، تتعمق خلافاته -التي بدأت قبيل الثورة- مع القوى الوطنية
 التي عاش نصحه الفكري والشعري في كنف تجربتها طوال عشر سنوات
 تقريباً ، فيتحول من فئة الى اخرى ، حتى وافاه الاجل في مساء ٢٤
 كانون الاول ١٩٦٤ في المستشفى الاميري بالكويت ، بعد ان ترك وراءه
 تراناً شعرياً تستقطبه دواوينه المنشورة : «ازهار ذابلة» و«اساطير»
 و«انشودة المطر» و«المعد الفريق» و«منزل الاقنان» و«شناشيل ابنة
 الجلي» ثم .. «اقبال» (٥) .

اذن .. هل كان منشأ الرقص الثوري عند السياب هو
 السياسة وحدها ؟

ام الحب ايضا ؟ بل هل كان الحب ، قبل السياسة .. الافراد
 قبل الجماعات ؟ هذا السؤال يطرح نفسه بالحاح خاصة لمن يعرف
 السياب جيداً ، فلقد كان لتكوين السياب الجسدي ، ومواقف معينة
 في حياته ، الاثر العميق في نفسه . اذ ود لو تحبه امرأة ، امرأة
 واحدة كما يريد ، هو الذي احب العالم ، واحب شاعرة ما ، فلم تحبه،
 واحب غيرها وبغيرها ، حتى بات يشك في حب زوجته له ، ويعتبره
 عطلا او لعله الاشفاق عليه :

«وما من عادتني نكران ماضي الذي كانا

ولكن .. كل من احببت قبلك ما احبوني

ولا عطفوا علي .. عشقت سبعة لكن احيانا

ترف شعورهن علي ، تحملي الى الصين»

وفي قصيدته «احبيني» هذه ، ينتقل الشاعر لتصوير حبيبته ،
 فواحدة باعته «بمافون لاجل المال» و«تلك لانها في العمر اكبر» وتلك
 عافته «الى قصر وسيارة» و«تلك وزوجها عبداً مظاهراً» و«تلك شاعرتة

(٤) ملف «مجلة الاذاعة والتلفزيون» الذي اعده ماجد السامرائي
 وصدر بمناسبة انعقاد المؤتمر السابع للادباء العرب ومهرجان الشعر
 التاسع في بغداد من ١٩ - ٢٧ نيسان ١٩٦٩ .

(٥) اصدرت وزارة الاعلام العراقية ديواناً جديداً يضم قصائد
 غير منشورة للشاعر بعنوان «فيثارة الريح» وذلك بمناسبة احتفالاتها
 بالذكرى السادسة لوفاة الشاعر .

يعطي عنصر الإيجاب في تطلعات بدر ، حتى وهو على فراش الموت ، بالحياة التي يحلم ، وبأنهم المطر ..

وهو هنا يعود الى صفاء «انسودة المطر» ، فالطر يظل عنسد السياب معنى للتطلع ورمز الأمان ، والربيع والأمل ، والعطشاء والمستقبل الذي يتمنى السياب للعراق . فالطر عند السياب يتخذ دلالة قوية وبعداً اقوى في افتتاحه على المستقبل المنشود الذي يرى السياب فيه الحياة الفضلى ، والتي تحقق له ولغيره من المبدعين الوصول الى حالة الرشد .

السياب ، هنا ، تعمق معنى «الجوهر والظاهرة» ايضاً ، ففى دلالات الاشياء المادية وانعكاسها على الوضع النفسي والديني للمجتمع. ولأن السياب ابن الريف فقد غنى الطر وناشده ، وهو على فراش المرض بلندن . فالسياب كلما حاقت به المصائب تطلع الى «المطر» يناشده الانهمار . ولا غربة في ذلك فكل اهل الريف في العراق ، ومنذ عصور قديمة ينظرون للمطر نظرة التقديس ، فهم يعدون له العدة ويخططون على ضوء نزوله مستقبلهم ، وبعضهم راح يكرس له الطقوس والاحتفالات الدينية والاعياد الخاصة ، فالطر هو الخلاص. وعند السياب يتشكل نفس المعنى ، لذا يخرج الصوت حاراً :
(كان جميع قلوب العراق تنادي تريد انهمار المطر)

اذن .. لقد احب السياب وطنه وتمنى له الخير العميم دوماً ، واحب السياب نفسه وتمنى لو يحب دوماً . وكما ترجع صدى حبه من خلال قصائده ، وهو يجمع على سبيل المثال - في ديوانه «المعبد الفريق» - وحده - اغلب الصور عن حبه لمدينته البصرة ، وكأنه يطالب الآخرين ان يمنحوها محض حبه ، وغيرها يمنحونه الحب ذاته . فقد كان في تلك الفترة (١٩٦٢ - حين صدور الديوان) وبعدها ، ففى البصرة ، «غريباً» ايضاً ، بعيداً عن الوظيفة بسبب المرض تارة ، وبسبب السياسة تارة اخرى ، وحين عمل في مصلحة الموانئ العراقية ، فتقله ظل محدوداً بين البيت والدائرة من ناحية اخرى ، والسياب يؤكد ذلك بنفسه في رسالة بعثها من المفاعل في ٢٤-١-٦٣ الى (مال ونعوس) جاء فيها :

«أكثر ما يضايقني في مرضي انه صيرني رهين محبس البيت لا اغادره الا بعد عودتي اليه من الدائرة القريبة كل القرب من دارى والمجهزة بسيارات تنقل موظفيها . واذا كان الامر كذلك فمن اين تأتي التجارب لكتابة قصائدي جديدة ؟»

والحق ان السياب حتى قبل هذه الفترة كان يعاني من الناس والعزلة ، وفي (مطعم حداد) في البصرة ، كان جالساً مرة ، يحتسى الشاي ، وعلى طاولته بضعة كتب انجليزية ، لاليسوت وغيره .. وقصاصات ورق ظهرت حواشيها من داخل هذه الكتب ، سئل السياب : كيف حال الشعر ؟

اجاب : كما ترى .. انني متقطع الانفاس احس بالاختناق وبالضيق ولم تتوافر لي الفرصة لاتمام قصائدي .

وقلب القصاصات ، كانت بدايات «المعبد الفريق» وقصائد اخرى قال عنها :

- بدأت ببعضها منذ اشهر ، ولم انته منها ، مشكلتي انني ابدأ بالقصيدة ولا أنتهي منها .

كان السياب في تلك الايام ، وتلك المرحلة ، احوج ما يكون الى صديق يلزمه . دخلت مرة مقر جريدة «نداء الاهالي» - مقر الحزب الوطني الديمقراطي فرع البصرة - آنذاك ، فكان السياب يتحدث بآلم وحدة على فئة سياسية معينة ، وبعد نقاش طويل هددت تأثرته ، اذ كان يحمل الما متراكماً وعنيفاً من بعض السلطات ، وتحضرني العديد من المواقف التي اثرت فيه ، ليس هنا مجال ذكرها .. حتى وصلت الحال بالسياب الى كتابة مذكرات سياسية هبط فيها الى مستوى السباب على انتماءاته السابقة والحزب الذي كان منخرطاً في صفوفه .

وارهقت الايام صحة السياب ، وارهقته الظروف ، كذلك الناس فهداهم المرض ، دون رحمة ، وكان قد سافر الى لبنان ترافقه عفيته للمعالجة فانفق المنحة التي استحصلها له لغير من ادباء بيروت ، كما انفق المنحة التي اعطته اياها الحكومة العراقية آنذاك ، بعدها سافر الى روما ليمثل مجلة شعر عام ١٩٦١ في مؤتمر الادب العربي هناك ، ومن ثم ليتهم علاجه في لندن .. واستمرت به الحال ، هكذا ، حتى عام ٦٢ و٦٣ حيث عاد ليرقد في مستشفى المواني ، ويفادر بعدها الى المستشفى الاميري في الكويت ..

وفي بهجة الاحتفالات بعيد الميلاد المجيد ، هز المحافل الادبية نبأ وفاة بدر شاكر السياب ، الذي كان قد تنبأ نهايته فسجل في ديوان «المعبد الفريق» : «(الوصية)» وهي حسي انسان يعاني من مرض جسده ، وجسد مجتمعه .. ومع انه كتبها لزوجته ولطفله الصارخ في رقاذه : «ابي» لكنه في الواقع كتبها تجسيدا لسفرة الحياة في الموت التي احس نهايتها :

«لو ان عوليس وقد عاد الى دياره

صاحت به الالهة الحاقدة المدمرة

ان ينشر الشراع ، ان يضل في بحاره

دون يقين ان يعود في غد لداره

ما خضه النذير والهواجس»

السياب ، هنا ، يتقمص الرمز ليعبر من خلاله عن نفسه ، تاريخياً ، فيتمثل نفسه «عوليس» وهو يعود لداره متحدياً رغبة «الالهة» التي تريد له الاستيطان في الخارج ..

ومن خلال هذه المعادلة الشعرية التي يطرحها السياب ، نجده يضع في اذهاننا بديلاً من الصراع بينه وبين قوى المرض والموت وعوامل الوجود والوضع القائم ، والعودة الى الاهل والدار ، اي العودة لقضيته السياسية ووطنه وشعبه وامته .. لكنه حتى ففى «الوصية» يخاف من «خباية صفراء» هي رؤى الموت التي تجسدت له بوضوح يوماً بعد يوم ، هذه الرؤى هي الخوف من ظلام المستقبل ، والشاعر انسان احب الحياة وغناها ، لذا نجده يطرح كل جلور خوفه وقلقه :

«واخاف ان ازلق من غيبوبة التخدير ..

الى بحار ما لها من مرسى

وما استطاع سنبداً حين امسى

فيهن ان يعود ..

للعود والشراب والزهور ..»

وحين يقف نداؤه لزوجته لتكون لابنه اما اباً ، يتقطع صوته

الحار :

«(ارحمي نحيبه ..

وعلميه ان يذبل القلب لليتيم والفقير

وعلميه ..»

وهنا يدهم الموت السياب . حتى وهو يتلو «الوصية» فيصور

لحظاته الاخيرة :

«... ظلمة النعاس

اهدابها تمس من عيوني الغريبه

في البلد الغريب في سريري

فترفع اللبيب عن ضميري

لا تحزني ان مت اي باس

ان يحطم الناي ويبقى لعنه حتى غدي ؟

لا تبعدني

لا تبعدني

لا»

ويصمت السياب ..

لكن صوته الحار ، سيظل قويا ومؤثراً في الاجيال وفي الزمن الاتي ، وان تحطم الناي ، فسوف يظل اللحن يترجع في الفد ، وعبر

كل النفوس ..

محمد الجزائري

بغداد

يا زمان الوصل خذني

« الى ا . ن . »

ووشما ، نازفا في الصدر
يستصرخ أعراس القبيله .
وخيو لا ،
جنحت للموت ،
حتى ازهرت ، في رحم الموت ، شقيقا ،
ودما أخضر ،
يستسلم للجرح الذي بين جناحي
فيرتد طليقتا .
وأغني :
« . . يا زمان الوصل
من شوق ، على بابك قد نمت طويلا
فتح المارد سجنني
لارى كيف تضيء الدمع
من عينك عيني .
كيف لا أنمو من الجوع ، هزيلا .
يا زمان الوصل ،
خذني » (x)

فوزي كريم

(x) «نشيد من قصيدة»

من هناك !!
انني ابصر ساحات ، بلا وقت
وشطان ملاك .
وارى بابا - على الشوق - يناديني ،
وفي الشوق أراك .
طائرا أسري ، وبني منه يدان
وخطى فوق طريق .
وثني ،
لا ترى في ظلها طيف مكان ،
هجستني
ببخور ، ودوار ، وتراتيل ،
فأصبحت هناك ،
طائرا أبعث من أرض قتيله ،
اتصجى بجناحي « زمان الوصل . . »
والدار الظليله ،
و« غرارا . . »
لم يدع منه « تمتع من شميم » جائع
الا قليله ،
وسماء ، فتحت حاضرة العشق ،

حسن الضوي

بقلم محمد الحديدي

كالغريست .

كان الامر مجرد اسم هذه المرة ، ولكنني احسست بالمشكلة وهي تقترب ، من المؤكد انني سمعت هذا الاسم من قبل ، وخير لي الف مرة ان احتاط لنفسي واكشف السر من الان قبل ان اقع في ورطة لا بد لها من معجزة .

ولكنني لم اكن حتى ارى المتحادثين من حيث كنت اجلس . ماذا افعل ؟ هل اقف وارفع عقيرتي صائحا :

- يا ناس ! من الذي كان يتحدث وذكر اسم حسن الضوي ؟ غير معقول طبعاً ، ساكون اضحكة بين الركاب . والاسوأ من هذا انني قد لا اصل لشيء لان الرجل الذي كان يتحدث وزميله المستمع قد يظنان اني مخبول او على الاقل لا يجدان مبرراً لقطع حديثهما من اجل مجهول مثلي لا شأن له بهما .

وما هي الا لحظة حتى توقف الاتوبيس ونزل عدد من الركاب عند حدائق الحيوان ولم يعد هناك ركاب واقفون وجلس من خلفي رجلان منهمكان في الحديث ، احدهما يلبس جلباباً وطاقية والاخر بذلة عليها اثار تعديلات متكررة . وكان الاخير يقول :

- لكنه رجل طيب ، لا تعرفه الا اذا عاشرته طويلاً .
هـ لو انهما كانا يتحادثان عن مؤنث او جماد لتأكدت تماماً انهما ليسا هما اللذين ذكرا الاسم ولكنني قد شئت من الامر والياس مريح كما يقول ابو العلاء المعري ، ولكن المبارة تنطبق على حسن الضوي او تصلح لذلك على الاقل . انه قد يكون تدخل سخيلاً مني ان اسألهم ولكن الكسفة امام مجهولين لن اراهم بعد ذلك - ادعو الله ! - اهن من النعم على تقويت الفرصة . التفت اليهما محاولاً ايجاد مناسبة ولكن الرجل ذا البذلة لم يتوقف ابداً عن الحديث وكأنه في غير حاجة للتنفس او « بلع الريق » كما يقولون . لم يكن هناك مفر من مقاطعته :

- تسمح ... من فضلك ؟ .

ولكن يبدو انه لم يسمعي بسبب الضجة التي يصنعها الاتوبيس وغيره من ادوات الطريق ، وهو نفسه ، ولم اكن متأكداً من انسى ساجرو على المحاولة مرة ثالثة ، فلتكن الثانية هي الاخيرة اذن ، رفعت عقيرتي بقوة :

- تسمح يا

ولم ادر كيف اناديه ، « يا استاذ ويا بك » لا تنطبق عليه تماماً وقد يظن اني اسخر منه ، و« يا عم » لا تليق ايضاً فهو في مثل

عندما سمعت هذا الاسم في الاتوبيس ، استرعى انتباهي فجأة . كنت جالساً رغم الزحام الشديد ، واذكر جيداً ان هذا هو الذي كان يشغل بالي حينئذ . نعم ، كنت افكر في الزحام واغبط نفسي على انني وجدت مكاناً للجلوس ، فقد كان امامي شوط طويل من حدائق القبة الى الجيزة ، والمشكلة في مثل هذه الظروف هي العثور على فكرة تشغل الوقت . فالذهن لا يمكن ان يتوقف ابداً ، الا بالموت ، وعلى هذا بدأت افكر في الزحام ، وكان احد الواقفين هو الذي ذكر هذا الاسم ، « حسن الضوي » ، كان يحدث شخصاً اخر بالطبع ولكنني لم اكن ارى اياً منهما . احسست عند سماع الاسم بهذا الشعور الذي ينتابنا احياناً - او ينتابني انا على الاقل - ويجعلنا ندرك ان هناك « شيئاً ما » كان نكون قد سمعنا هذا الاسم من قبل او عشنا هذه اللحظة من قبل . شمعت على اية حال ان هذا الاسم الذي يتردد في محادثة بين شخصين لا علاقة لي بهما ، ليس مجرد اسم بالنسبة لي ، انه اكثر من ذلك ، ولكن لماذا ؟

لعل سمعته مرة قبل هذه ؟ لا بد ان الامر كذلك ، لا يمكن ان يكون شيئاً اخر ولكن ... متى ، واين ؟ لو ان شخصاً اخر هو الذي حدث له ما حدث لي لما اعتبر ان هناك اية مشكلة ولكن قد تجاهل الامر تماماً وافترض انه طالما انه لا يتذكر اصل الموضوع فلا بد انه شيء لا اهمية له ، وما الذي سيفعله لو امكنه ان يتذكر ؟ لا شيء فليس الامر اذن ويجعله يلحق بالماضي المألوف بامور كثيرة من هذا النوع . ولكن المسألة في حالتي تختلف كثيراً فاننا اعرف نفسي ، انا ادرى الناس بها ، واعرف ذاكرتي وهي ذاكرة غريبة بصعب وصفها تحطم قيود الزمن وتحقق نسبة اسم يصل اليها اينشتاين نفسه ، احياناً تثب اليها اشياء حدثت وانا طفل واهياناً تمحي منها احداث لم تمض عليها دقائق ، وكثيراً ما اسير في الطريق وارى وجهها رأيتها من قبل ولكن اين ؟ واطل اقدح ذاكرتي واترك ما انا فيه واهمل عملي ونزهتي وطعامي واغرق في السرحان حتى اتذكر بعد عذاب طويل ان هذا الشخص يعمل جرسوناً في مقهى جلست فيه مرتين او ثلاثاً ، ولكنه الان يلبس جلباباً وطاقية بدلاً من البنطلون الاسود والسترة البيضاء ، وكأنه يعتمد ان يحيرني ويقلق راحتي . بل يصل الامر احياناً الى مجرد عابر سبيل قابلته عند بائع سجائر او مثلجات ، تصوره ذاكرتي اللعينة وتواجهني به الظروف وتدخله حياتي فجأة

ستي . اما كلمة «يا سيد» فهي لم تزل غير شائعة ويعدها البعض لقباً اميرياً خالياً من المجاملة . صدمت على انه يستحيل ان اراجع في هذه اللحظة وبسبب عقبة تافهة كهذه ، كان الرجل يضع يده على ظهر مقعدي فلمستها ، انقطع حديثه فجأة والتفت اليّ ، وكان زميله ذو الجلباب قد بدأ يعلق على حديثه دون ان يعرف بالطبع انني قد قطعت . التفت اليه ذو البذلة وأمسك بقراعه ليسكته ثم التفت اليّ صائحاً :

- نعم ؟ اي خدمة يا استاذ ؟
وصدرت عنه رائحة كحول وتبع رديء ، كان لها اثرها علي بالطبع ، سألته :
- ايه .. هو .. ميدان الجيزة ، سيأتي بعد ذلك ؟
فتاملني لحظة وكأنه يعرف اني ولدت وعشت ثلاثين عاماً في الجيزة ، وقال :

- ايوه يا استاذ ...
واستمر ينظر اليّ وكأنه يقول « ارجو ان نكون قد انتهينا من هذا اللعب حتى أستطيع ان اواصل حديثي مع صاحبي دون ان تقاطعنا بدون مناسبة » . شكرته وغادرت الاتوبيس مع اننا لم نكن وصلنا ميدان الجيزة ، بل ان منزلي في اول شارع الهرم . لعنت نفسي والعالم وحسن الضوي ، وهذا الشيء الذي يتنبأني ولا اعرف كيف اسميه . وان كنت قد امكنت ان التمس بعض العزاء من تذكر حقيقة واضحة وهي انني لم اكن اعرف هل كان هذا الرجل الذي جلس خلفي هو الذي ذكر الاسم ام غيره . اكبر الظن انه لم يكن هو .
فصلت ان اسير الى المنزل ووصلته بساقيين لا يحملان الجسد كما يقول شوقي .

تفشيت ورهيت نفسي على السرير وصممت الا انام الا وقد تذكرت اين سمعت هذا الاسم ولو انقضت سنة في التفكير . لن اعمل شيئاً اخر مهما يكن . وتذكرت بعد فترة ، كالمعتاد ، المسألة في غاية البساطة . كنت في ماتم زوج خالتي منذ حوالي ثلاثة اشهر ، وانما اخالط خالتي هذه واولادها بشكل شبه دائم ، ولذلك كنت اتقبل العزاء مع اولادها وكانني واحد منهم . تذكرت الموقف تماماً وتصورته كما اتصوره الان وكما مثلته عشرات المرات بعد ان ذكرته ، المقرأء ينتهي من القراءة والمغزون ينهضون للانصراف ، والصيوان متسع ومضاء جيداً ونحن مصطفون ، اولاً خالتي وانا على يمينهم ثم على يميني شخصان اخران ، مر علينا بعض المعزين وصافحونا واحداً واحداً ، احدهم صافحني بطريقة غير روتينية ، اذكر الان شكله جيداً ، نحيف وقصير وذو شارب متوسط ونظارة ، حرك شفثيه قليلاً دون ان اسمعه ولعله لم يقل شيئاً ، وان كنت لا أستطيع ان اؤكد انه لم يقل «البقية في حياتك» او «لاجلنا الله نزيكم في مكروه بعد الان» ، او اي شيء من هذا القبيل . واذكر جيداً انني اجبته بمهمة اعتادها في مثل هذه الظروف ، لا اقول شيئاً واضحاً ولكن الذي يواجهني في مثل هذه الحالة سيعتقد انني قلت شيئاً من نوع « حياتك الباقية » او حتى «سعيكم مشكور» ، وقد يجزم بانه هو الذي لم يسمعي جيداً ، والواقع انني اتعمد الا انطق شيئاً واضحاً وذلك لكي اتجنب ان اكون غارقاً في احدي شطحاتي البعيدة ، وآتي في مناسبة كهذه واقول مثلاً « وانت بالصحة والسلامة » « الله يبارك فيك » . تبادلنا المهمة اذن ، وكان المفروض ان ينتقل الى الشخص التالي ولكنه بدلاً من ذلك هز يدي مرة اخرى ونظر اليّ بوجه عليه اقرب تعبير الى الابتسامة يمكن ان تسمح به ظروف الماتم ، وقال :

- حسن الضوي ...
فاجبته متلعثماً :
- ايوه طبعاً ..
وكان بالضبط كأنه يريد ان يقول لي : « ارجو الا تكون ناسياً من

انا » او « انا هو حسن الضوي الذي .. » ولكن ، الذي ماذا ؟ وعلى ما اذكر رايته بجانب عيني وهو يصفاح الجميع دون اتخاذ اجراء مماثل ، فاما انه يعرفهم جيداً ويعرفونه ، واما انه جاء ليعزبني انا فقط وخشى الا اعرفه فيضيع جهده هباءً ؟ ولكن لماذا يعزبني وأنا لا اعرفه ؟ لعله زميل لي في العمل ممن يحبون ما يسمى « اداء الواجب » حتى ولو كانت رابطة الزمالة لا تعدو العمل في نفس الوزارة ؟

اصبح امامي الآن طريقان : ان اسأل خالتي واولادها ، فاما تم كان ماتهم هم على اية حال ، وان اسأل مدير شؤون العاملين بالوزارة عن وجود شخص بهذا الاسم . ولم تقل لي خالتي شيئاً ، فقد كانت ما تزال حزينة او على الاقل تبدو كذلك . لا هي ولا اولادها يعرفون احداً بهذا الاسم ، ولكن كان هناك بالطبع كثيرون من المعزين الذين لا يعرفونهم ، فقد كان المرحوم « محبوباً » من الجميع كما كان له اقارب واصحاب كثيرون . كما اتضح انه لا يوجد في وزارة الثقافة كلها شخص بهذا الاسم .

اسقط في يدي ، ومرت ثلاثة ايام وانا كالفرق الذي لا يجد ما يتعلق به . وعرفت والدتي انني اعاني شيئاً وحاولت ان تسالني فاجبتها بجفاء :

- لا شيء .. ارجو ان تركيني في حالي ...
وندمت على هذه الاجابة ، اذ يعلم الله اي نوع من الهواجس قد انتابها ، لا شك انها قد اعتقدت انني احب ... وليت الامر بهذه السهولة ! وفي اليوم الثالث حدث ما جعلني اقفز من السرير واجري في حالة هياج الى التلفزيون . كنت قد صحت لتوي من اغفاءة بعد الظهر وكان صوت التلفزيون يصل الى اذني وانا مستلق على السرير دون ان انتبه لما يقال . ولكن المذيعة ذكرت هذا الاسم ، نعم هذا الاسم نفسه «حسن الضوي» وبعده اسمين آخرين لم اتبينهما فيما انتابني من انفعال . ما ان دخلت الصالة حتى رايت اعلاناً على شاشة التلفزيون تبعه اعلان اخر وهكذا ، تلفت حولي مستنجدا فلم اجد سوى ابن شقيقتي ، وهو طفل عمره سنة واحدة ، يجلس على الارض وفي يده تمثال صغير يضمه في فمه وقد بدا كأن الامر لا يعنيه ، بل انه عندما رايتي رمى التمثال وبدأ يضرب الهواء بيديه ورجليه وهو ينظر اليّ ضاحكاً وكأنه قد تحول بدوره الى اعلان عن لبن مجفف للأطفال . دعوت ثانية الى حيث كانت والدتي ومعه شقيقتي تجلسان متجاورتين تتحدثان وتشتغلان بما يسمى « الكروشيه » . وقفت لحظة فلم تنظر احدهما اليّ ، وكانت شقيقتي غييفة عندنا لا يام ، وهذا هو ما جعلني احاول الا ابدو غنيفاً ، صحت بهما :

- ماذا تفعلان ؟
فالتفتنا ناحيتي متسائلتين ، ومضيت اصبح :
- كيف تتركان طفلاً كهذا بمفرده امام التلفزيون ؟
فتساءلت شقيقتي :
- اليست البنت معه ؟
فعلا صوتي الى درجة اذت اذني :
- لا ... ليس معه احد !!
فقال والدتي :
- وما الذي جرى ؟
- ما الذي جرى ؟! تقولين ما الذي جرى ؟ الا يحتمل ان يمبث بالتلفزيون وبؤذي نفسه او يحدث حريقاً او
- لم يحدث شيء من ذلك والحمد لله .
فرفعت عقيرتي ثانية :
- ولكن كان يمكن ان يحدث
فصاحت شقيقتي بدورها :
- يا اخي لم يحدث .. الحمد لله .
- وما الفرق بين ما يحدث وما لا يحدث ؟ بمجرد حدوثه ومضى

الوقت بمستوى ما حدث وما لم يحدث . المهم هو ان هناك اهمالا ...
ولماذا يترك الولد ...

- أف ! برنامج للأطفال وتركناه مع البنت ويظهر انها ..
- برنامج اطفال ؟ وهل سيفهم شيئا ؟
- احيانا تكون هناك حيوانات واشياء كهذه .
- وما هذه الاسماء التي يذكرونها ؟
- وكى اعرف ؟ لعلها اسماء اطفال هذه اعياد ميلادهم .
- ولكنى سمعت اسم رجل اعرفه ؟!
- فضحكت شقيقتي قائلة :

- يجوز انه عاد طفلا كما كان ؟ على رايك ما الفرق بين ما كان منذ خمس دقائق وما كان منذ خمسين سنة ؟ كلاهما ماضى ولاوجود له .
- آه .. علموك الفلسفة وانلقوا عقلك . اين جريدة اليوم ؟

وجدت برنامج التلفزيون في الجريدة على هذه القناة برنامج اطفال فعلا ، يظهر ان هذه كانت نهايته . ارتسدت ملابسى بسرعة وتوجهت الى مبنى التلفزيون ، وكنت خائفا ! اذ يعلم الله كم وجها يمكن ان اراه في مكان كهذا واسأل نفسي اين رايته من قبل ؟ قال لي الرجل الذي يجلس في مكتب الاستعلامات انه يتعين عليّ مقابلة المديرة المختصة اذا كنت اريد اي استفسار بشأن البرنامج . وسألني عما اريد ، فكرت لحظة ثم شكرته وانصرفت . حتى لو تحملت هذا الموقف الشاذ - او هكذا سيبدو للمديرة - فما الذي انتظره ؟ لا بد انها الان قد تخلصت من كل ما يتعلق بهذه الحلقة من خطابات واعتبرتها ماضيا لا رجوع اليه . ولكن التسجيل ، نعم ! هذه هي الوسيلة ، التسجيل ! اي شيء يسجل يرجع الماضي ويجعله يحدث مرة اخرى ؟ ولكن ، ما الفائدة ؟ حتى لو شاهدت الان فيلما يمثل حسن الضوي وهو يصافحني في الماتم فانه لن يأتي بجديد . ولا اظن برامج الاطفال تسجل لتذاع مرة اخرى ؟ وحتى لو سجلت فما النتيجة ؟ ساسمع الاسم مع اسماء اخرى ولكنى لن اعرف اين اجد حسن الضوي ، حتى لو كان هذا الطفل هو ابنه ، يعني حسن الضوي « جونير » كما يقولون ، او ابن اخيه او يمت له بصلة تصنعني على الطريق الصحيح الى حسن الضوي الاصلي ، لعنة الله عليه !

وصلت المنزل كالسيخوخة ، خلعت ملابسى وجلست اتعشى مع والدي واخوتي . كنت صامتا وغارفا في البؤس . وفجأة قالت شقيقتي :
- على فكرة ، واحد اسمه حسن طلبك في التليفون .
فوضعت المعلقة في الطبق ، وادهشني كم كان صوتي جهوريا وكان في اعماقي شخصا اخر هو الذي صاح بصوت زلزل المبنى بأكمله :

- حسن ! حسن ايه ؟ حسن ايه ؟ ...

وصاحت والدتي وهي في اشد انفعالها :

- بسم الله الرحمن الرحيم ! مالك يا بني ؟ جرى ايه ؟
وكنت قد هدأت قليلا بتأثير الدهول الذي اصابني من الصوت المجسم الذي صدر عني دون ارادة ، فاجبتها بهدوء :

- من حسن هذا ؟ حسن ايه ؟ الم يذكر ؟

- هو حسن الذي يسأل عنك كل مرة ، حسن حسني . اختك ردت على التليفون ثم ناولتني السماعة .

- انت متأكدة انه هو ؟

فتفرست والدتي في وجهي ثم مضت تقول :

- ايوة يا بني وسألتك عن والدتي ، وجاوبني ، وقال لي انه سيمر عليك غدا .

حقا ، كان يجب ان اذكر حسن حسني منذ البداية . عالم فسي

الذرة ، لعله يستطيع ان يخرجني من حيرتي بوسيلة علمية . ركبست بجواره وسألته والسيارة تندفع بنا في شارع مراد :

- قل لي ، لك قريب اسمه حسن الضوي ؟

فضحكت ضحكة خيل لي انه لن ينتهي منها ابدا ، واخذت انفرج على شاربه الاحمر ونظاراته السمكية وحاجبيه الكثيفين جدا حتى سكت اخيرا ونظر اليّ بجانب عينه الزرقاء قائلا :

- عهدي بك تقلب الاوضاع ولكن ليس الى هذه الدرجة . قريبى هو الذي يكون اسمه حسنى وليس الذي يكون اسمه حسن . اللهم الا اذا كان الاب هو الذي يسمى باسم ابنه وليس العكس ! وحتى لو كان اسمه حسني ، انا وحدي اعرف خمسة اسمهم حسن حسني ..

واستمر وهو يلف عجلة القيادة في انحاء الجزيرة :

- اعدهم لك يا سيدي ، حسن حسني رشوان ، و...

فصحت به :

- اسكت ، كفانا هذرا ... انت لا تتصور الحال التي اعانيها . فالتفت اليّ وقد خفض رأسه ووجه نظاره من فوق حافة نظارته ، وحاجباه الكثيفان في اقصى ارتفاع ، ثم عاد يراقب الطريق ويقول :

- ما الحكاية هذه المرة يا ترى ؟ اخر مرة انفقنا عشرة ايام نبحت ونفكر ونسال حتى عرفنا اين رأينا سيدي بواتيه فسي فيلم قديم ، ماذا كان اسمه ؟ آه ... « غابة السبورة » مع جلين فورد ؟ بالله عليك ما الذي كان يحدث لو تناسينا الامر ، ولعلك نسينه الان ؟

- وما الذي يحدث لو نمنا الليلة دون ان نتنفس ؟ هل سزموت ؟

- لو ان الفسحة ستكلفنا كل هذا العذاب لكان الافضل الا تنفس الى الابد .

ما حكاية الاستاذ حسن ... حسن ايه ؟

- الضوي

- آه ، من الضوء ؟

- لا ... من الضي ، يعني الضياء ...

- وما الفرق ؟ انت ادري بهذا على اية حال . المهم ، ما حكايته ؟

فرويت له مشكلتي ونحن واقفان في السيارة نشرب زجاجتى غازوذة على الكورنيش ، وكان يرشف من زجاجته ويدخن سيجارته ويبدو عليه انه لا يصدقني . واخيرا قال :

- اسمع ، كنا في الثانوي ندرس في العربي قصة اسمها يشبه هذا الاسم ؟

- آه ... حسن العقبي ، يعني العاقبة عندما تكون حسنة ، ولكننا

كنا نتمتع تحريف الاسم ليدو وكأنه شخص اسمه حسن العقبي ، على وزن الاستاذ حسن الضوى الذي تحكى عنه .

ويظهر انه رأى تعبيرا على وجهي لا يدل على استعداد لمسايرته فاستطرد :

- آه ... متأسف . طيب ، حسن الضوي ، من الضوء ، لعله

حسن بن الهيثم ، كان مشهورا ببحوثه في الضوء .

- بالله عليك ..

- اسمع ، مررت عليك الليلة لكي نحاول قضاء وقت طيب .

نشرب شيئا ... نصطاد شيئا ... ولنؤجل هذا الموضوع الى الغد .

- انت لا تفهمني يا حسن ، لن نستطيع ان استمتع بشيء لان ذهني

سيكون شاردا في هذا الموضوع .

ثم صحت مستطردا :

- علة ! مرض ! ماذا افعل ؟

فقال وهو يظفي سيجارته ويصدر صوتا متصلا من اسفل حلقة:

- اسمع ، لماذا لا تجرب دفتر التليفون ؟

وقلت له ونحن نسرع عائدين الى المنزل :

- وما ادرانا ؟ افرض ان اسمه حسن عبداللطيف الضوي ؟ فماذا نفعل ؟ فنتهد ثم اجاب وهو يديق باصابعه على حافة النافذة :

- سنقرأ جميع الاسماء التي تبدأ بحسن .

- اعوذ بالله .

- اذا كنت نجد ذلك مملا فماذا افعل اذا ؟

- تستطيع ان تنصرف وتركتني . لست مرغبا على ذلك . وعلى اية حال ، نحمد الله انه حسن وليس محمد والا كانت المشكلة اعقد .

- حقا . لماذا لا يرتبون الناس في دفتر التليفون بالقابهم ؟ لنفرض ان شخصا اسمه محمد حسن احمد علي البشوتي ، فكيف يطلب مني ان اعرف اسمه بالكامل ؟

- ما دام لك شان به فالمفروض انك تعرفه .

فرفع حاجبيه وقال ببطء :

- كوني لا اعرف رقم تليفونه يدل على اننا لسنا على معرفة وثيقة .

ثم . ايهما اسهل ، البشوتي فقط ثم اجد الباقي بعد ذلك ، كما يفعلون في الخارج ، ام كل هذا ؟

- هذا ينشأ عنه مشكلة اخرى ، اين تبحث ؟ فسي الالف حيث

ستكون كل الاسماء ؟ ام في الباء ؟

- هذه مشكلة يمكن حلها . اي الطريقتين لا بأس بها .

- وما فو لك في انني اعرف شخصا اسمه محمد حسن احمد علي ؟

- محمد حسن احمد علي ماذا ؟

- لا شيء .

- وما لقبه ؟ علي ؟

- عليك ان تجد اقل هذه الاسماء انتشارا فيكون هو اسم

العائلة . كما هو مثلا في حالة : محمد البنداري حسنين . اسمه الذي يعرف به هو « السيد البنداري » رغم انه اسم ابيه .

- لعنة الله عليه وعلى ابيه .

ثم قال وهو يفتح الدفتر :

- بسم الله الرحمن الرحيم . طبعاً عائلة كبيرة كعائلة الضوي لاشك فيها اكثر من واحد اسمه حسن ولديه تليفون باسمه .

فصرخت في وجهه :

- تعرفهم ؟

فالقي بظهره على السرير واخذ يضحك ويضحك فخطفت منه الدفتر ، ثم بدانا نبحث فلم نجد شيئا ، وتساءل حسن :

- لم تقل لي ، لماذا لم يشغلك الامر بعد مقابلتك له في الماتم ؟

- لانني لم اكن سمعت عنه من قبل . لم يكن هناك شيء اريد ان اذكره .

- سبحان الله ! وما الذي تريد ان تذكره الان ؟ الا نرى ان هذه الحالة تختلف عن حالاتك السابقة ؟

ففكرت قليلا ثم قلت :

- لا ادري . اعلي سبق ان عرفته قبل الماتم والا فلماذا ذكر لي اسمه ؟ هذا هو بالضبط ما اريد معرفته ، نعم . هل سبق ان عرفته قبل ام لا ؟

فامسك بذراعي قائلا :

- اسمع ، هيا بنا . ما زال امامنا وقت لقضاء سهرة طيبة .

فهزرت كتفي واجيبته :

- ليست المشكلة هي الوقت فقط . اين نذهب ؟ اي مكان ؟

- حقا ، يلزمنا هذا ايضا ، مكان .

ومرت بضعة ايام حاولت فيها جامدا ابعاد الامر عن ذهني .

وكدت فعلا انسى هذا الموضوع ، وذات صباح ، وكان هذا اليوم عطلة رسمية في الحكومة ، امكنني لهذا السبب - ان اتصفح الجريدة بشيء من الدقة ، حتى وصلت لصفحة الوفيات . شعرت بشيء كالتيار الكهربائي يسري في مؤخرة رأسي ، هذا الشعور الذي يحدث عندما اكتشف ان صرصارا من النوع الذي يطير قد حظ على رقبتني . مثل هذا الموقف عندما يحدث في فيلم سينمائي عادة تصحبه موسيقى تصويرية تتكون من جملة واحدة تشبه الانفجار الذي يتداعى تدريجيا ، عبر عن رهبة الموقف وتساعد الشاهدين على الحصول على الانفعال الكامل . ولكن الحياة الواقعية - للأسف - لا تصحبها موسيقى تصويرية ، وهذا هو السبب في انها - في رأيي - لا تستحق المشاهدة . لعل هذه النزعة والى حد ما ، اثر من اثار هذه المفاجأة وما نتج عنها من احساس بالمرارة لا اظن انني سأتغلب عليه . كلمات قليلة ، لم يتصور عامل الطبعة ابدا ما يمكن ان تحدثه في نفس شخص مثلي :

« أسرة المرحوم ... » ثم بخط كبير ، واضح ، كانه القدر نفسه: « حسن الضوي » ! تحيي الذكرى السنوية الاولى لوفاته بتلاوة آي الذكر الحكيم ... بمنزله (٣٠) شارع الاشجار ! بحلوان ! « الذكرى السنوية ؟! كيف ؟! لقد قابلته منذ ثلاثة اشهر - وبضعة ايام - في الماتم ؟ كان ميتا عندما قابلته ؟ استبعدت تماما فكرة تشابه الاسماء ، فالحبكة - كما يقولون - قد اكتملت تماما ، وانا رجل ادب ، اعيش بالادب والشعر ، يستحيل ، هذا هو حسن الضوي الذي كنت ابحت عنه ، ولكن ، واسفاه ! جثة هامدة ! حسن حسني ، ان ينقذني الا حسن حسني ، هو الوحيد الذي يقاسمني هذا السر وهو الوحيد الذي يمكنه ان يفهمني . طلبته تلفونيا وكانت الساعة ما تزال منتصف الثامنة صباحا طلبت ايظاه وكنت انصور منظره بلون النظارة وهو يتخبط الى التليفون :

- حسن ! حسن ! تعال حالا .

- ماذا حدث ؟ القيامة قامت ؟

وشاب طويلا ، فصحت به .. هامسا :

- وجدته .. وجدت حسن الضوي !

- صحيح ؟ الف مبروك ...

- هكذا ؟

فرفع عقيرته صائحا :

- طبعاً هكذا ... اتريدني ان ادهش لانك عثرت على شخص موجود ؟ ما الغريب في هذا ؟ رايت شخصا ثم بحثت عنه ثم وجدته ، اهذا يستحق ان توقظني من النوم وانا سهران للصباح ؟

- فيم كنت سهران ؟

فتعاب ثانية وقال :

- خلينا في حسن الضوي .

- ارجوك .. تعال بسرعة .

واخذت اتمشى في المنزل في انتظار حسن والدتي ترمقنني بانظارها المتلئة بالحيرة والتكد . واخيرا افرغت ما في نفسها :

- لو كنت فقط تقول لي يا بني ...

- اسمعي .. ساقول لك ، اصابتنني لومة لاني لم اتزوج ، وعلاجي هو الزواج ، نعم ، هذا هو الحل

فمبصمت شفتيها قائلة :

هناك الآن ، دون الحاجة الى ان ننتقل فعلا ، فهذا في الواقع ليس ضروريا ، فنحن لا نريد عينات من احجار هذا الكوكب ، كل مسا يهمننا هو الرجوع الى ايام حسن الضوي ، الم يخطر ببالك ابدا ان كل هذا قد يكون من ابتداع خيالك ، بما في ذلك الماتم والاتوبيس والتلفزيون ؟

فاطرت برهة ثم قلت له :

- ليس هذا هو ما انتظره منك يا ابا علي . اتسخر مني ؛ والنمي من ابتداع خيالي ايضا ؟

فصاح غاضبا :

- وماذا تريد مني ان افعل ؟ الحياة معقدة بما فيه الكفاية فبالله عليك لا تعتمد الى التسبب في مزيد من التعقيد وخلق المشاكل من لا شيء . حبة ، تعمل منها قبة . بل قد لا تكون هناك الحبة نفسها . عبث اطفال لا يليق برجل مثلك . انس هذا الموضوع بالله عليك وبدلا من ان تقضي ليلتك في البحث عن الاشجار وحضور السنوية - وقد لا نجد شارعنا بهذا الاسم ، بالمناسبة - تعال معي .

- الى اين ؟

- الى حيث كنت ليلة امس .

- واين كنت ؟

فمد ساقيه على منصة صغيرة امامه ، وابعه ناحيتي باحدى نظراته الخبيثة قائلا :
- ساحكي لك ...

- معلى ، اسخر مني كما تشاء .

ثم اصفت قائلا لنفسي :

- النساء تظن ان الجنس لا يمكن الحصول عليه الا بالزواج . لماذا

لا يسألن حسن حسني اين قضى سهره امس ؟

ورفع حسن حاجبيه بصعوبة وقال :

- حلوان ! يا نهار اسود !

- سادفع ثمن البنزين ، لا تقلق .

- ليست هذه هي المشكلة يا استاذ .

- ما المشكلة ؟

فرمى نفسه على مقعد وثير وطلب ان يشرب فنجان قهوة ،

ثم اجاب :

- المشكلة هي ... لماذا تريد ان تذهب ؟

- لماذا ؟ وكيف يمكنني ان اجاهل الامر ؟

- الا ترى انك لن تقابل حسن الضوي ؟

- لماذا ؟

فصاح بكل قوة :

- لانه مات ! يا غبي ! لماذا توقظني من النوم في يوم كهذا ؟

- انا غبي ؟ كيف اذن قابلته منذ ثلاثة شهور ؟

فتناوب قائلا :

- هذا كان شخصا اخر بنفس الاسم . ولعله لم يكن حتى بنفس

الاسم ، هو قال لك « حسن الضوي » ولم يكمل الجملة . وكان يجب

ان تسالني :

« ما له حسن الضوي ؟ »

- لماذا لا تماونني في حل هذه المشكلة ؟

- لانها لن تحل . اذا كانت سنوية اليوم هي سنوية حسن الضوي

الذي تبحث عنه فلن يمكنك ان تعرف اصل الموضوع من اقاربه . واذا

كانت سنوية رجل اخر فمن باب اولى لا يوجد داع لحضورها . ثم

قل لي، هل تعرف احدا من اقاربه ؟

لا

- كيف اذن نحضر الذكرى السنوية ونحن لا نعرف احدا منهم ؟

- وماذا في ذلك ؟ حسن الضوي نفسه حضر مائم زوج خالتي

وهو لا يعرف احدا من اهل الميت .

فرمقني بخبث وقال :

- كيف ذلك ؟ كان يعرفك انت ؟!

ثم اضاف :

- ولا اظن انه سيحضر مائمه هو ، او ذكراه السنوية .. اسمع ..

- نعم ؟

- لدي فكرة .. اذا امكنا ان نركب صاروخا سريعا جدا ينقلنا

الى كوكب اخر بعيد عن الارض بمقدار سنة ضوئية ، على ان نصلي

هناك بعد يوم او يومين .. فان حسن الضوي سيكون ما زال حيا

بالنسبة لنا ، ويمكنك من هناك ان تشاهد مائم زوج خالتك وحسن

الضوي وهو يصافحك . وهناك طريقة اسهل من ذلك . تخيل اننا

آخر ما اصدرته دور النشر اللبنانية

والعربية

بالإضافة الى العرض الدائم لحدث مجلات

الازياء والموضة الأوروبية

تجدونه

في مكتبة انطوان

فرع : شارع الامير بشير

بيروت

ميكس تيودوراكس :

تنويعات على لحن الثورة

- ١ -

حين سرقت النار
من آلهة الاوليمب، وأحرقت الاسفار
(الصمت - الخوف
الصمت - الموت
الصمت - الكبت
الصمت - المنفى ..)
هاجرت مع الانهار
هاجرت مع القابات ، مع الاشجار
وخرجت غريبا تحمل جرحا :
وطنا نام مغثيه
في تيه الصمت، وفي صمت التيه ..

حين رفضت الصخرة
(الصمت - السجن
السجن - الصمت
الصمت - الحزن
الحزن الصمت ..)
واخترت الثورة
الجرح الدائم ، والميلاد الدائم
والهجرة

عبر القابات ، وعبر الرايات ،
وعبر منافي العالم
احبينا فيك الجرح الناري
المتفجر شمسا ، وينابيع
ويساتين

- نحن الفقراء ، ونحن المجهورين
ونحن المكلومين ، المحزونين -
لا نحمل الا سيفا مكسورا
او حزنا مكسورا
او قلبا مكسورا
او علما مكسورا

نطفو فوق الحزن الكامن نترقب
طيفك فوق السور
وترا مشدودا يتفجر باللحن المحظور
نرفع رايتنا ، ونعيد براءتنا الاولى
عبر الكلمات ، وعبر الرايات
ننهض من تابوت الاموات
نحرق سفر الصمت، ونوقد شمس
القابات

ننطق - بعد الفرح الصوفي - وبعد

العجمة

بالكلمة ..

كنا ننتظرك في قريتنا عند الجسر ،
وعند الضفة

وكانك تجري في نهر النيل
عشبا ، او ريحا ، او طيرا
يسأل عنا اذ تتخطفنا الرجفة
ونيبا يأتي بالمعجزة، ويخطب فينا
لكنك واصلت الهجرة ، لا تأتينا
الا في الرؤيا

تسقيننا من لحن الالفة
نعرف انك منا ، نعرف انك- فينا
وبانا منك ، وأثا فيك
نتفتت حزنا ، نكي شجنا
تيكينا ، او نيكيك
تلقى - في أضلعنا - وطنا
نلقى في لحن الرؤيا - وطنا ..

- ٢ -

دو

ري

مي

فا

صول

لا

سي ..

الايقاع الاول «زوربا»

الايقاع الثاني «زد»

الايقاع الثالث سفر الثورة ،

والهجرة في زمن التقويم الشمسي

دو

ري

مي

فا

صول

لا

سي ..

«ميكس تيودوراكس»

«ميكس تيودوراكس»

يصعد ايقاع السلم

يضم

نارا من جبل الاوليمب الصخري ،
ويشتل لحن الثورة في كهف
الليل ،

ويكبر فينا

لكن لا يهرم ..

«ميكس تيودوراكس»

تنويع ناري يتبرعم
بين ضلوع الفقراء المطحونين ،
المجهورين ، المكلومين

دو

ري

مي

فا

صول

لا

سي

مفتاح السلم ..

«ميكس تيودوراكس»

لست غريبا فينا

ها نحن - وقوفا - نضم

نارا فوق الجبل ، ونحلم
بالانسان القادم عبر التنويع الناري،
ونحلم

بالايقاع الناري المتبرعم ..

دو

ري

مي

فا

صول

لا

سي

«ميكس تيودوراكس»

يتبرعم

يكبر فينا ، لا يافل ، لا يذبل ،

لا يهرم ..

المنصورة (ج.ع.م) محمد يوسف

جمال عبد الناصر

يتجول نصف الساعة
في ارض الموتى المنبوذين
يقرا ، في حفنة رمل ، فاتحة القرآن
ثم يذرت الرمل على اشرعة الريح
يدفن عظمة ميت تلمع تحت ضياء النجم
يتردد ثانية ، ثم يقرر
ينزل وكر القادة في جيش الاعداء
يتصفح تكتيكات المستقبل
ياخذ رمز الشيفره
يتضايق .. يخرج ، يتنفس ريح الصحراء .
يلقي سمعه
نحو هضاب الاردن ، على عمان ..
بعد قليل يعبر ، نحو الطرف الاخر
يتفقد قوات الجيش الرابض عبر شقوق الارض
يجلس بعض الوقت
بين كبار الضباط ، يفكر .. يسمع
يخرج ، يمشي بين الجند
يبسم ، يكتب كل الرغبات
بعد النوم يعود اليهم
يرفع كل الاغطية المنحصره
يصعد برج المرصد
يرفع ياقة معطفه الشتوي الاسود
يرقب دوريات الاعداء
عند طلوع الفجر
يرجع نحو المسجد
يدخل غرفة نومه
عند طلوع الشمس ينام !

٢٨ - ١٢ - ١٩٧٠

صباح الدين كريدي

حلب

في ضوء الشفق الوردي
وسكون الريح الخضراء
يخرج من مسجده الهادي ، يتمشى في كورنيش النيل
يتأمل قانون صراع الاضداد ، ونفي النفي
والموج السابح تحت سماء الاهرامات
والسمك السابح تحت الماء
وصهيل جواد الموت القادم بعد شهور الصمت
وغناء الصياد العائد نحو الزوجة والاولاد
ويتابع سيره
نحو حدائق قصر القبه
يفتح باب الفرفه ، يجلس في مقعده المعهود
يتصفح كل الصحف اليومية
يتسمع موجز نشرات الاخبار
يقرا بعض قرارات الدولة في امعان
ينظر بعض قرارات الدولة خطفا
ثم يدخل بعض الوقت
يسترخي .. ينظر في الاشياء
ثم يسجل افكارا طارئة في دفتره الشخصي ،
افكارا اخرى فوق التقويم السنوي
ويفادر بالخطوات الثابتة العجلى ...
حتى يدخل اسواق الاحياء الشعبية
يتفقد سلع الحاجات اليومية
ينظر تسعيرات البقالين
يتلمس كلمات الناس الساخنة العفويه
حول غلاء الاسعار ، واشكالات الحل السلمي
وهوم الحرب
والسوق السوداء !..

ثم يتابع نحو مصانع حلوان
يتأمل سير العمل الدائب ، ووجوه العمال
بعد غياب الشفق تماما ، يدخل سيناء

النجاة قصته

بقلم الإسكندر لوقا

كان الشاب واثقا من ان البحر طوى الباخرة منذ فترة ، ولم يعد يرى سوى اجنحة الطيور التي تلامس وجه الماء صاعدة هابطة عليه . وبرغم ذلك بقيت عينا الرجل العجوز معلقين بعيدا ، عند نقطة التقاء البحر بالسماء . ثم تمت بصوت مسموع صلاة قصيرة ورسم علامة الصليب .

«خيّل اليّ في البدء ان الامنيات التي رافقتني الى بلاد الغربة ، ستقلب خلال شهور قليلة الى واقع ملموس بين اناملي : ثورة استطيع ان اصنع بها المستحيل . وحدث ما توقعت ، لكنني لم احتمل سماع رنين القطع الذهبية في جيبي . كانت القطع الذهبية تشدّني الى ذكريات طفولتي المحرومة ، فالقيت بنفسي في غمار التجارب حتى تلوثت قدمي بوحول المستنقعات . وبدأت لي غربتي شديدا يريد ابتلاع العالم كله . ولم اقرر العودة الى وطني خائبا » .

عندئذ اقترب الشاب وهمس في اذن الرجل العجوز: هل ترغب في العودة ؟

قال الرجل العجوز بصوت رقيق : بالطبع سنعود، ولكن ليس قبل غياب الباخرة .

وامتدّ بصر الشاب نحو الافق . كانت النقطة السوداء قد ذابت في جوف الماء ، ولم يعد لها ادنى اثر . وكانت الشمس ايضا قد غاصت في الماء مخلفة وراءها الصمت . وبقيت عينا الرجل العجوز ترصدان البحر .

«كلمات الرسالة التي جاءتني من الوطن اكساد اذكرها حرفا حرفا : منذ ان غادرت البلد ، امك لم تبرح

ابتعدت الباخرة عن الشاطئ ، وبدأت احجام الناس والمنازل تصغر وتصغر . وكانت الايدي ما تزال تلوح بالمناديل البيضاء ، ثم لا تلبث ان ترتد بها الى المآقي لتجفف ما علق بها من دمع .

على الشاطئ ، امتنع رجل عجوز عن مفارقة مكانه، ريثما تذوب النقطة السوداء في البحر . كان وجه الابن الحبيب ما يزال يطل عليه من بعيد حاملا معه دفء انفاسه على صدره وبين عينيه .

وعلى الرمال القريبة من رصيف الميناء وقف طفلان يرميان بسنارتيهما الى الماء يبحثان عن صيد .

« سيكون صيدي دسما . هكذا رددت بيني وبين نفسي قبل ان تطأ قدمي ظهر السفينة قبل عشرين عاما . لكن الصيد تجسد خيبة لم تكن على البال ، فعدت الى وطني اضع جيني فوق ترابه واصلي .

اقترب شاب نحيل من الرجل العجوز وامسك بذراعه . لكن الرجل العجوز رفض الانصياع اليه . كانت النقطة السوداء ما تزال تسبح فوق الماء ، ولم يكرر الشاب محاولته . احترم صمت الرجل واطال فترة الانتظار الى ان يقرر هو نفسه زمن العودة .

بيد ان الرجل العجوز وقف طويلا ولم يقرر زمن العودة . لم تكن الرؤية واضحة امام العين بسبب انعكاس اشعة الشمس الفاربة ، الا انه بقي مستمرا في تأملاته .

سأله الشاب بتحفظ : هل ترى الباخرة ؟

هزّ الرجل العجوز رأسه بالايجاب .

وبالشعرات البيض التي وشحت شعر رأسي • لم انطق
بحرف وبقيت غارقا في دفء انفاسها علي صدري وبين
عيني •

ودخل الرجل العجوز الي غرفته ، وتفحص
الصورتين المعلقين على الحائط :

زوجته التي رحلت منذ سنوات • ابنه الوحيد
الذي رحل اليوم •

ثم بدا يتنقل في ارجاء المنزل كمن يمشي في طرقات
مدينة يجهلها • تراءت له غرف المنزل اوكارا مهجورة لم
يطاها قدم الانسان منذ قديم الزمان • لكنه حرص على
الصمت • وعندما سأله الشاب عن رغباته قبل مغادرة
المنزل قال : لا تنس عمك مطانيوس ، احضر دائما •

وقبل الشاب يد عمه وخرج •

في تلك الليلة لم يفلق الرجل العجوز نافذة غرفته •
بقي ساعات طويلة يستنشق هواء البحر ، وتلمس يده
ملامح وجه يطل عليه ، بين الحين والاخر ، من وراء
النافذة •

كان الهواء في تلك الليلة شديدا وقارسا •

لكن النافذة بقيت مفتوحة على مصراعها ، ولم
تقو اليد اليابسة على اغلاقها •

«لم اعد اشعر بثقل الوجول العالقة بقدمي • وكلمنا
نظرت الى النافذة المغلقة في غرفة منزلنا المظلة على
البحر ، امتلات باحساس الفريق الذي ينجو من موت
محقق • وفي اذني دائما تتردد وصية راعي الكنيسة في
بلاد الغربة • امي او السفر • قررت ان الازم الاولى
واتخلى عن الاخر » •

في اليوم التالي خرجت جنازة صامته من البيت
المطل على البحر • وكان الهواء ما زال شديدا وقاسيا •

اسكندر لوقا

دمشق

رحلة الحفاسي

مجموعة قصص

بقلم

محمد رؤوف بشير

صدر حديثا

٢٥٠ ق.ل

نافذة غرفتها المظلة على البحر • عيناها دائما ترصدان
حركة البواخر في الميناء • يخيّل اليها انك تطفو على وجه
الماء في طريقك اليها ، بين لحظة واخرى ••»

وارتد بصر الشاب ليستقر على وجه الرجل العجوز ،
وسمعه يسأل : هل حل الظلام ام ان عيني لا تريان ؟

اجابه الشاب بهدوء : بل حل الظلام •

واضاف بلهجة مطمئنة : رافقته السلامة • سيعود

اليها غنيا بتجاربه •

«كانت تجاربي قد تنوعت اكثر مما رغبت • ولم
ارتد الى نفسي الا بعد ان استسلمت للشيطان وبسات
جمع الثروة هدفي الاسمي • واني لاذكر كيف وقفت بين
يدي راعي الكنيسة احده عما اقترفت فقال : لا يقدر
خادم ان يخدم سيدين الله والمال ، تلك هي وصية سيدنا
يسوع • وعندما سكنت سمعت صوتا في اعماقي يقول :
غفرت خطاياك ، اذهب وصل • لا تدخلنا في التجربة
ولكن نجنا من الشيطان ، آمين » •

كانت النقطة السوداء ما تزال مرسومة في بؤبؤ
عينية • بل ان الرجل العجوز اكد لمرافقه انه يرى الباخرة
بحجمها الطبيعي وفوق احدى شرفاتها ولده الوحيد يردد:
انتظرنني •

ثم سال الشاب ببراءة طفل : تراني ساعيش حتى
يعود ؟

تضاحك الشاب وهو يتباطئ ذراعه في طريق
عودتهما الى المنزل وقال : فيما اعلم يا عم لم ترد له طلبا •
هذا الطلب لن ترده ايضا •

هزّ الرجل العجوز برأسه وهو يتفحص مواقع
قدميه ، وزفر زفرة طويلة ولم يتكلم طول الطريق •

«كانت الاخبار التي تصلني من الوطن تؤرقني ليل
نهار : والدك بدأ يتضجر من تصرفات امك • في البيت لا
تنقطع المناحة • صورتك لا تنزل من يدها •

كانا متاكدين من عودتي بعد خمس سنوات على
الاقبل • لكن الاخبار حملتني على العودة الى الوطن بعد
سنتين فقط • كانت امي قد كبرت خلال هاتين السنتين
مئة عام • وعندما تلقفتني بصدرها عجزت عن شدي اليها
بنفس القوة التي ودعتني بها • نظرت اليّ طويلا كأنها
في حلم ثم قالت : كبرت يا ولدي •

وتعلقت عيناها بالاخايد المرسومة على جبينني ،

هل كان كافكا صهيونيا ؟

بقلم أنور الغساني

(طبعة بنكوين الانكليزية ١٩٦٤) عن التوق الانساني لبلوغ «الحدود الارضية الاخيرة» ، وعن نشاط الكاتب باعتباره جزءا من هذا التوق ، معتبرا الكتابة «هجوما على الحدود» التي لولا تدخل الصهيونية لتمكن تحويلها الى عقيدة سرية جديدة اشبه بالقبلة» (القبلة - بفتح القاف والباء - تعليم صوفي عند اليهود) .

ويظهر كافكا حينما اخر كداعية للصهيونية ، وان يكن في نطاق علاقاته الشخصية . اذ يتحدث في رسالة كتبها الى صديقه ماكس برود (٢) عندما كان مقيما في نزل بمقاطعة بوهيميا الشمالية عام ١٩١٩ (نشرها برود في الطبقات الكاملة لمؤلفات كافكا بعد ١٩٤٨) عن فتاة يهودية تدعى جي . دبليو تعرف عليها هناك . ويصف كافكا الفتاة بانها «شجاعة ، مخلصه ، وتحب التضحية ...» ثم يقول «هل تستطيع ان تعبرني - المرحلة الثالثة من الصهيونية - (٣) لكي اعطيها اياه لتقرأه ، او اي شيء اخر تراه مناسبا . انها قد لا تستطيع ان تفهم ما تقرأ وقد لا يفهمها ، كما انني ان احاول الضغط عليها ، ولكن مع كل ذلك ، ويؤكد كافكا في رسالة ثانية «وفيما عدا ذلك فهي ليست ابدا مقطوعة الصلة بالصهيونية كما اعتقدت في البداية ، فقد قتل خطيها في الحرب ، وكان صهيونيا ...»

يعلق برود على تعليق كافكا حول تدخل الصهيونية فيما اسماه كافكا الهجوم على الحدود الارضية الاخيرة ، بان كافكا لم ينتقد بذلك جوهر الصهيونية وانما بعض جوانب نشاطها السياسي ويرى بسرود انه «اذا فهمنا ان الصهيونية تعني فقط الاهتمام بالمؤتمرات والمناقشات والشؤون السياسية فبالامكان القول بان كافكا لم يشارك عمليا في الحياة الصهيونية . لقد كانت مشاركته اكثر شخصية ، وكانت بكليتها مشاركة «من الداخل» «صامتة وصادقة» ...» (ماكس برود - فرانز كافكا : معتقده وآراؤه - الطبعة الالمانية ، سويسرا ١٩٤٨) . ويتوصل برود بذلك الى «ان كافكا اصبح صهيونيا ، مدفوعا بقواه الروحية السرية ، وقد سعى لتعلم اللغة العبرية ، وتوجد في مخلفاته مجموعة من الدفاتر المليئة بتمارين اللغة العبرية ... وحتى في السنوات الاخيرة من حياته كان يذهب للاستماع الى محاضرات عن التلمود في الكلية اليهودية ببرلين . وقد تطورت معرفته الى حد انه كان يستطيع قراءة رواية من تأليف برنر في نسخها الاصلية ، وكان يعدني في كثير من الاحيان عن رغبته في الهجرة الى ارض اسرائيل ليعيش هنسالك ويكسب عيشه باداء عمل يدوي بسيط» (المصدر السابق ص ٧١) . ولكن كافكا نفسه يموذ ليصرخ «ما الذي يجمعني واليهود ؟ ان من

لم يكن فرانز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) عند وفاته معروفا ، وقد بدأت شهرته بعد الحرب العالمية الثانية بارتفاع عدد طبقات مؤلفاته في اوربا واميركا ، ووصل تأثير هذا الارتفاع المفاجيء الى البلاد العربية في منتصف الخمسينيات عندما ظهرت الطبعة الاولى لقصته «المسخ» التي ترجمها منير بعلبكي .

لقد مارست مؤلفات كافكا - وخاصة في اعوام الستينيات - ولا تزال ، تأثيرا هاما في توجيه الادب القصصي الحديث في اللغة العربية ، ودخلت النقد الادبي العربي عن طريقها تعابير جديدة مثل: الاتجاه الكافكوي ، شخوص كافكا ، عالم كافكا، التأثير بكافكا . الخ. لقد كانت روايات كافكا جزءا من مجموع الروايات والدراسات النقدية المعاصرة عن الرواية في الادب الاوربي ، يمثل ادب كافكا بالنسبة لما يسمى اليوم بالرواية الجديدة في اوربا عنصرا هاما من عناصر بدايتها .

ان ادب كافكا - شكلا ومضمونا - لم يقيّم جديا من قبل النقد الادبي العربي حتى الان ، وبالتالي لم يقيّم موقف كافكا السياسي الاجتماعي من مشاكل عصره .

ان نتاج كافكا يقيم في اوربا واميركا انطلاقا من وجهتي نظر اثنتين : الاولى ، وجهة النظر البرجوازية التي تؤكد على ان فكر كافكا مواصلة لفكر تولستوي ولكن بشكل جديد يتميز بالجنوح الى الرمزية وبالبحت المتواصل عن الاله . فكر ديني لا عقلي ، ذاتي وجودي . انه البحث عن الخلاص الذاتي في عالم ومحيط لا يقدمان غير الضغط والقيود للفرد . الثانية ، وجهة النظر الماركسية التي ترى في ادب كافكا انعكاسا اصيلا لازمة الفرد في المجتمع البرجوازي الذي يمر بفترة تحول الرأسمالية الى مرحلة الاحتكار والاستعمار ، فترة اشتداد التناقض بين الفرقاء الرأسماليين على المسرح الاوربي ونهوض الطبقة العاملة ، ومع الاعتراف باصالة كافكا الادبية فانه لم يتخذ ، وفقا لوجهة النظر هذه ، موقفا ايجابيا موضوعيا من قضايا عصره الاساسية .

المسألة الاخرى التي ما زال النقاش جاريا حولها والتي لم يتوصل الي فريق الى حل بشأنها هي : موقف كافكا ، كيهودي ، من المسألة اليهودية ومن الحركة الصهيونية . والغريب ان الصحافة العربية عامة والادبية منها خاصة ، لم تكتب شيئا حول هذه المسألة (١) .

يتحدث كافكا في يومياته (١٦ كانون الثاني ١٩٢٢) ص ٣٣٩

الصعب القول بوجود شيء يجمعني حتى مع نفسي ، ان عليّ ان اقف ساكنا في زاوية ، وانتقل بسرور واقع انني استطيع ان اتفلس» (اليوميات ١٩١٠ - ١٩٢٣ الطبعة الانكليزية ص ٢٥٢) ويرد برود على هذه الصرخة بسخرية غامضة قائلا «ان يومياته مليئة بالاحلام وبدائيات القمص القصيرة والرسومات» .

هنا يجب ان نتوقف قليلا :

اننا بالتاكيد امام حالة شيزوفرينيا نموذجية خاصة بالكاتب في المجتمع البرجوازي . حيث يصبح من غير الممكن وصوله الى موقف موحد عام . ان رجلا مثلا كافكا ، نشأ في اسرة تاجر يهودي يمثل نموذج عقلية البرجوازية المتوسطة في مجتمع الرأسمال المتطور ، اسرة تمثل بصدق انفلاق الافلية اليهودية الناطقة بالالمانية في براغ فسي بيئة تعيش فيها تيارات سياسية مختلفة . ان رجلا ينشأ في بيئة كهذه يصعب عليه اتخاذ موقف ايجابي موضوعي ، فكافكا السذي سحقته علاقة اسرته السلبية به واحترار والده لنشاطه الادبي والذي لم يستطع ان يكتشف هوية القوى الايجابية الفاعلة في عصره ومجتمعهم ليقف من ثم ، سياسيا ، الى جانبها باعتبارها تمثل روح التقدم العام وتطلعاته الذاتية هو نفسه ، وتقدم الامل في حل عقد المجتمع البرجوازي ، اي الطبقة العاملة ونظريتها وحلفاؤها . ان كافكا لم يستطع ان يتخذ غير موقف ذاتي مضطرب من المسألة اليهودية على الرغم من ان المسألة اليهودية كانت تقف يومئذ امام حلين : الاول ، حل صهيوني تروج له المنظمة الصهيونية ويقضي بالسيطرة على ارض اخرى ، ودفع اليهود في كل انحاء العالم الى الهجرة اليها واستعمارها وتحقيق امتداد رأسمالي في ارض اخرى تتم السيطرة عليها بالقوة ، اذا افتضى الامر (وفد وجد هذا الحل اول اطار عملي له في عهد بلغور ١٩١٧) . الحل الثاني ، هو الحل الماركسي القاضي باعتبار المسألة اليهودية في كل بلد ، جزءا من قضية الشعب العامة ونزع الطابع القومي الذي تسعى الصهيونية بشوفينيتها المعروفة الى تشيينه ، عنها .

ان برود ، المقيم حاليا في تل ابيب ، كان اقرب الاشخاص الى كافكا ، ويعتبر في مجال النقد الادبي «رجل كافكا» وهو يحاول حتى اليوم ان يصور كافكا كيهودي وعي الصهيونية بعمق ولم يتخذها واجهة شكلية . غير ان حجج برود يجب ان نمتحن بدقة ، فهناك احتمال قوي ان يفسر برود كل ما قاله كافكا وفق ما يراه ليخرج به في النهاية صهيونيا كاملا او صهيونيا غلب على امره . لنستعرض بعض الوقائع :

يذكر برود في كتابه (سيرة حياة فرانز كافكا - الطبعة الانكليزية ، نيويورك ١٩٦٤) بأنه تعرف على كافكا في جامعة براغ خلال العام الدراسي ١٩٠٢ - ١٩٠٣ ، وبعد ذلك بعشرة اعوام اتصل برود بالمنظمة الصهيونية (ص ٤٢) ويروي انه وبعد انتمائه حاول اقناع كافكا بوجاهة السياسة التي تنتهجها المنظمة الصهيونية ، وكان كافكا يناقشه باستمرار حول هذه المسألة (ص ١١٢) . والظاهر ان برود لم يستطع اقناع كافكا كليا ولكنه يشير في موضع اخر الى مناقشة حدثت بينهما يوم الثامن عشر من كانون الثاني ١٩١٣ وهما يتنزهان في قارب على نهر المولدافا فيقول (ومئذ ذلك الحين اقترب كافكا بصورة واضحة من موقفه من الصهيونية ، وفي عامي ١٩١٨-١٩١٩ المشحونين بالاحداث ، وبعد تشكيل الهيئة الوطنية اليهودية وانشاء المدرسة اليهودية قام كافكا بتعصيدي بالنصائح والاهتمام والتشجيع والواقفة الطيبة ، وكان اعترافه باهمية عملي ، اعظم اسناد لي - واخيرا وعندما بدأ يدرس العبرية بجدية ، تجاوزني تماما واصبحت متخلفا عنه في هذا المجال » .

وماكس برود ، هو نفسه الذي يشير اليه كافكا ببرود وبانزعاج

خفيف في يومياته ، ويكتب عنه فيها بتاريخ ٢٤ تشرين الثاني ١٩١٣ ، قائلا : «انه يصبح غريبا بالنسبة لي اكثر فاكثرا ، لقد كان في كثير من الاحيان غريبا بالنسبة لي ، والان اصبح انا ايضا غريبا بالنسبة له » .

لقد كان برود ، الاقل موهبة ، مبرزا في الجانب العملي لنشاطه الادبي والسياسي ، ومنذ بداية وجوده في الجامعة وتعرفه على فيلكس ويلش (٤) الذي كان هو الآخر صهيونيا متعصبا وصديقا لكافكا ، حاول الاثنان جذب كافكا اكثر موهبة والفاشل في الجانب العملي من نشاطه ، الى المساهمة في نشاطهما السياسي ، غير انه لا توجد اسانيد تاريخية تؤكد ان كافكا انتمى الى المنظمة الصهيونية في براغ رسميا ، وعلى الرغم من انه كان يعي «ازمته» كيهودي الا انه لم يمتلك الطاقة الضرورية ، على ما يبدو ، او الميل العدواني الشوفيني الخالص ، وهذا مرجح ، لاتخاذ موقف اكثر فعالية في اطار نشاط صهيوني رسمي .

قد يبدو هذا الاستنتاج مبكرا وناقصا بعض الشيء ، اذا اخذنا في اعتبارنا وثائق اخرى حاول برود تنفيذها ليشب رايه في صهيونية كافكا . مثال ذلك : الدراسة التي نشرها البير ميكون في مجلة «الازمنة الحديثة» (تشرين الاول ١٩٤٥) ورأى فيها ان كافكا لم ير حلا للمشكلة اليهودية الا بالرجوع الى المسيحية . كما ان الناقد الماركسي الالماني كلاوس هيرمسدورف يرى في كتابه عن كافكا (برلين ١٩٦١) بان كافكا لم يجد لا في المسيحية ولا في الصهيونية الحل المطلوب . وظل فرديا سلبيا في موقفه تجاه عصره . ويورد هيرمسدورف مقطعا مما كتبه كافكا يقول فيه «انني لم ابعث الى الحياة مجددا من خلال المسيحية الفاربية مثل كيركارد ولم تقتنصني تلك الخيوط الهاربة لجلباب الصلاة اليهودي مثل الصهاينة ، انا اما نهاية او بداية» (ص ١٢٠) ، المجلد الخامس من المؤلفات الكاملة ، الطبعة الالمانية ، فرانكفورت ١٩٤٦) .

ان التقييم الماركسي العام لادب كافكا واضح ومحدد ، وعلى الرغم من قلة حماس هذا النقد لذاتية كافكا المخلقة على نفسها والتي لا تفتح الا لاستلام «القنص اليومي» من الانطباعات ، التي تعود فتعكس بعد عملية (هضم) سريّة ، بصورة انسانية الى حد ما ، بالرغم من كل هذا قيّم النقد الماركسي الجانب الايجابي لدى كافكا تقييما موضوعيا واعتبره يتمثل في تصوير كافكا الجيد لسلبية البرجوازية الصغيرة في التكوين الاجتماعي الرأسمالي . ولكنه لم يصل الى قول فصل في علاقة كافكا بالصهيونية .

اما النقد الادبي البرجوازي ، فهو في كله اكثر بكثير من النقد الادبي الماركسي الخاص بكافكا ، وفيه لا توجد وحدة في الاحكام .

لنأخذ المسألة من ناحية اخرى ولنتقرب منها اكثر . لنمتحن مثلا جديدا من برود الذي كتب المجلدات عن صديقه كافكا واثري من وراء ذلك . يقول برود «ان كافكا اكتشف بعلمته ذلك العنصر الذي لا يمكن اتلافه لدى الانسان ، ان لكافكا علاقة ايمان ايجابية بالجواهر الميتافيزيقي للعالم ، انه بطل ديني من مرتبة الانبياء ...» (فرانز كافكا : مقتده وآراؤه ص ٧) .

ماذا يعني هذا ؟

ان برود يحاول عن طريق طرح كافكا كخليفة يهودي لتعاليم تولستوي التأكيد على ان كافكا لم يكن غير «الصورة النبيلة» !! للكاتب الصهيوني الذي يؤمن تقليديا بمقولات دينية متعصبة غامضة تؤلف بمجموعها جوهر الصهيونية . ويريد برود بذلك التوصل الى ازالة كل امكان لاكتشاف اي تناقض ينسف مقولته عن صهيونية كافكا الذاتية غير الرسمية (كما يحب هو ان يصورها) ، اذ ماذا يعني مصطلح الجواهر الميتافيزيقي للعالم ؟ انه ليس اكثر من هلوسة

للدعوة الصهيونية للسيطرة على أرض فلسطين واقامة دولة لليهود عليها وما يمكن ان يجلبه هذا المسمى من كوارث لسكان فلسطين نفسها). وهذا امر يجب ان يسجل ضد كافكا .

انور الغساني لايزرغ

- ١ - لعل السبب في عدم اقدم المترجمين العرب على ترجمة يوميات كافكا (١٩١٠ - ١٩٢٢) رغم مضي اعوام على ظهورها يرجع الى وجود اشارات في بعض مواضع هذه اليوميات الى موقف كافكا من المسألة اليهودية ومن الصهيونية وان تكن تلك الاشارات لا تشير بالضرورة الى موقف تأييد او تأييد صريح للصهيونية .
- ٢ - ماكس برود : من مواليد براغ (٢٧-١٨٨٤) روائي وشاعر ومسرحي صهيوني ، هاجر الى تل ابيب عام ١٩٢٩ واشتغل في مسرح هابيماء العبري . يعتبر حجة في ادب كافكا وكان من اقرب اصدقاء كافكا . قام بنشر كافة مؤلفات كافكا بعد وفاته على الرغم من ان الاخير اوصى بحرق كل مخطوطاته دون قراءتها . من اعمال برود (ما عدا كتبه المبدعة عن كافكا) رواية (اونامبو) عن حرب العرب مع اسرائيل سنة ١٩٤٨ وكتاب عن الصهيونية الفه بالاشتراك مع فيليكس ويلش . يدعو في مؤلفاته الى وجهات نظر برجوازية انحطاطية ، وصهيونية عنصرية . كاتب من المرتبة الثانية .
- ٣ - تحليل عن وضع الحركة الصهيونية ، نشر يومئذ في ملحق لاحدى الجلات .
- ٤ - فيليكس ويلش : ثاني صديق مقرب الى كافكا بعد برود . نشر هو وبرود عام ١٩٢٥ كتابا بعنوان «الصهيونية ، كايديولوجية» .

صوفية ، وعلى الرغم من أن الكاتب الذي توجه دائما بوصلة مجهولة نحو التأمل الميتافيزيقي (وقد يكون ذلك مبررا بالنسبة لكافكا بسبب ظروفه الذاتية ، مرضه ، تأسسته ، فشله مع النساء ... الخ) يظل ضعيف المناعة تجاه النظريات الرجعية (كالصهيونية مثلاً) ، إلا أن انهماك كافكا الشديد بالبحث عن تفسير للتناسخ العامة لم يترك له فضلة من طاقة تمكنه من التحول الى الاهتمام بالجهود الشوفينية للصهيونية او المساهمة فيه بجدية .

ان هذا امر يجب ان يسجل لصالح كافكا ، على الرغم من اننا لا نعرف فيما اذا كان مقصودا منه ام غير مقصود .

والظاهر ان كافكا من الناحية الاخرى ظل خلال بعض «الاصحاحات» العملية يجتهد للمحافظة على حدود كيانه كيهودي وكيان الاقلية اليهودية (اهتمامه بالمرح اليهودي مثلاً) وعلى علاقته بالمنظمة الصهيونية ، عن طريق اثنين من اشهر الصهيونيين الشباب واقر بهم اليه في براغ يومئذ وهما : ماكس برود وفيليكس ويلش . ان هذا التناقض بين حالة «الاهتمام الجدي المحدود عامة» وحالة «الاهتمام الجدي غير المحدود احياناً» يمكن تفسيره بعجز كافكا عن القبول بمفهوم واحد ثابت عن العالم يمكنه من تحديد موقفه من مشاكل عصره الاساسية ، وعجزه بالتالي عن تحديد موقفه علمياً من المشكلة اليهودية وبالتالي من النشاط الصهيوني ، ولكن موقفه العام من الصهيونية ظل من الناحية الاخرى مطبوعاً بالمعاطفة ، وبالحاجة الطفولية السى الاتصال بالشبيبة القومية حتى ولو كان هذا الاتصال يجري عن طريق قنوات رجعية (ولا ارجح ان كافكا كان عاجزاً عن تصور المدلول الحقيقي

صَلِّ حَديثًا الكَسْبُ بالسِّفر

تأطير وتجميع وحصر لظاهرة التكسب بالشعر منذ العصر الجاهلي حتى الوقت الحاضر .

حلف عمران بن حطان ان لا يكذب في شعر
باعا الشعر اكثر من عدد الشعر .
- صاحب بن عباد -

وقال الامين لابي نواس : انت تنكسب بشعره اوساخ ايدي
جميع الناس .

خلصني ايها الرجل من التكلف ، انقذني من لبس الفقر ،
اطلقني من قيد الضر ، اشترني بالاحسان ، اعتدني بالشكر ، استعمل
لساني بفنون المدح ، اكفني مؤونة الغداء والعشاء .
- ابوحيان التوحيدي -

انا لا امدح الرجال انما امدح النساء - عمر بن ابي ربيعة -

الشعراء المداح لم يخلقوا بلا معدة . - زكي مبارك -

ايها الكهل اني اجلك عن الشعر فسل حاجتك
- الفضل المسلم - بن الوليد -

منشورات دار الآداب - بيروت

لقد جمعت حتى اكلت النوى المحرق ، ولقد مشيت حتى انتعلت
الدم ، وحتى تمنيت ان وجهي حذاء لقدمي .. افلا رجل يرحم
ابن السبيل ؟
- شاعر -

اوصيك بالمسالة ، فانها تجارة لن تبور .
- الحطيثة -

والله لكاني على النار اذا دخلت على الخلفاء والملوك لاني اذا
كنت عندهم فلا املك من امري شيئا . - ابو نواس -

شاعر « العزيز » وما
بالقليل ذا اللقب
- شوقي -

اصطناع الرجال صناعة قائمة بذاتها .

نهى الخليفة عمر (رض) الحطيثة عن الهجاء قائلاً : « اياك
وهجاء الناس . قال : اذن يموت عيالي جوعاً ، هذا مكسبي ومنه
معاشي » .

المتنبى مدح بدون العشرة والخمسة من الدراهم .

كتب برشت «قائل نعم وقائل لا» بين سنتي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ .
وتقع هذه المسرحية فيما يسمى بالرحلة التعليمية من إنتاجه ، وهي
التي انفق النقاد علي وضعها بين المرحلة التعبيرية الباكورة (وتتضمن
مسرحياته «بعل» و«طبول في الليل» و«في اجراس المدن» ومرحلة
المسرحيات الكبرى التي كتبها في اواخر حياته (ومن بينها «حياة
جاليليو» و«انسان سنشوان الطيب» و«دائرة الطباشير القوقازية») .
ويبدو ان موضوع «(الموافقة)» التي قد تصل الى حد التضحية بالنفس
وموت الفرد في سبيل المجموع كافة تشغله في هذه الفترة من حياته،
اذ اصدر قبلها مباشرة مسرحية تتناول نفس المشكلة وهي مسرحية
«(بازن التعليمية عن الموافقة)» .

مسرحية بقلم
برنولت برشت

والمسرحية التي ستقرأها على الصفحات التالية تعتمد على
مسرحية اخرى يابانية اسمها «تانيكو» ألفها الكاتب «نشيكو» وهو
من مدرسة الكاهن والممثل والكاتب المسرحي الذي يرجع اليه الفضل
في خلق مسرح «النو» المشهور ، وهو سيامي موتوكيو (١٩٦٣-١٩٤٤) .
وقد ترجمها العالم الانجليزي في اللغة الصينية وآدابها « آرثر
والي» (١٩٤٤) ونقلتها سكرتيرة برشت ومساعدته اليزابيث هاوبتمان الى
الالمانية ، ثم لحنها الموسيقي كورت فايل وجعل منها اوبرا مدرسية
يمثلها تلاميذ المدارس ويغنونها ويتعلمون منها .

لعل اهم ما لفت انتباه برشت الى هذه المسرحية القصيرة (وهي
في الترجمة الانجليزية لا تكاد تزيد عن خمس صفحات) هو جبهه
للمسرح الاسيوي - الصيني والياباني - والحكمة الشرقية بوجه عام،
ثم العناصر الملحمية الواضحة التي تنطوي عليها هذه المسرحية .
ولقد ظل برشت على اهتمامه بمسرح «النو No » الياباني (والكلمة
تدل في اللغة الصينية على الموهبة او الفن او العرض والتمثيل)
الذي تطور في القرن الرابع عشر الى نوع من المسرحية الفنايية
الاستعراضية التي تجمع بين الالتقاء والتمثيل والرقص التوفيعسي
والموسيقى والايماء والالعاب البهلوانية واستخدام الاقنعة والديكور
البسيط الموحى والملابس الزاهية الفخمة والمساحيق المفرطة واغاني
الجوقة الى جانب الادوار الفنايية والتعليقات والمشاهد المسرحية
من الروايات والقصص القديمة بحيث تبدو من هذه الناحية اشبه ما
يكون بالجوقة الاغريقية القديمة او الاوبرا الايطالية او القنداس
الالمانسي .

قائل نعم ..
وقائل لا !

احب برشت هذا المسرح اذن بكل اشكاله المتأخرة التي يصعب
الحديث عنها في هذا المقام ، وأعجب ايما اعجاب بالحركة والايماء
الذين يقومون بالدور الرئيسي في العرض المسرحي وينسجمسان
انسجاما تاما مع المعنى الذي يريد التعبير عنه او الدرس الاخلاقي
الذي ينبغي تلقيته للمتفرجين . ولا بد ان القليل الذي شاهدته من
المسرح الصيني والياباني عندما كان يعيش في موسكو هربا من الطغيان
النازي قد زاده حماسا لهذا المسرح ، واعجابا بالممثل الصيني
القدير «ماي لان فانج» الذي شاءت الصدفة ان يشاهده هناك ايضا
ويجد فيه التجسيد الحي للمثل الملحمي البعيد عن الاندماج في دوره
او الذي يعرضه متجردا من شخصه بحيث يمثله ويتأمله ويندهش
لقرابته ايضا في وقت واحد ! راي برشت ان هذا المسرح يختلف
تمام الاختلاف عن المسرح الغربي ، فهو مسرح يقلب عليه الطابع الرمزي
ويبتعد عن التصوير الواقعي والتعبير عن فردية البطل او شخصيته
الى تصوير الخصائص الدالة والنماذج العامة في وحدة شاملة تتألف

تقديم وتقديم
الدكتور عبد الغفار مكاوي

(١٩٤٤) وهو الذي ترجم ايضا الكتاب المشهور «ناوت-كنج» او
كتاب الطريق والفضيلة الذي يعد احد الكتب الاساسية في التصوف
والحكمة الشرقية والكتاب المقدس للطائفة الطاوية ، وقد اعتمدت على
ترجمته عندما نقلت هذا الكتاب منذ سنوات الى العربية .

وقبضة من الحصى

وحفنة من الرمال .

عرضت «فائل نعم» على هذه الصورة لأول مرة في برلين سنة ١٩٢٠ ، على مسرح المعهد المركزي للتربية والتعليم فأثارت موجة من المناقشات الحادة . ورحبت بها الدوائر المسيحية والبرجوازية ، ورأت انها تؤيد عقيدتها في ضرورة التضحية بالفرد في سبيل المجتمع والنظام الاخلاقي ، وامتناله لأمر الواجب ، اي لنداء السماء . وذهب البعض الى حد القول بان هذه الاوبرا المدرسية عظة دينية حققة وتعبير عن وصية الية للإنسان بان يخضع لأوامر الجماعة عن حريته واقتناعه ويفتدي العالم المذهب بنفسه . . الفداء الحقيقي الذي لا يطمع في بطولة او مجد ، بل ينفذ مشيئة العرف وحكم التقاليد العريقة . .

نجحت الاوبرا الصغيرة اذن نجاحا ساحقا في الدوائر المتدينة والمحافضة ، وأذيعت من محطات الراديو ، ومثلت على مسارح مدرسية لا تحصى ولا تعد . غير ان فريقا من النقاد رفضوها ، واستنكروا ان يتحمس لها رجال التربية ، واعلنوا انها تعلم الأطفال الطاعة والخضوع الامعى لا الفعل النابع من العقل والارادة الحققة والاحساس بالمسؤولية . بل لقد ساءهم ان تذكر الناس بمن قالوا نعم للحرب العالمية الثانية وما جرته عليهم من جوع ودمار وهوان . . وبمن يقولونها لاصحاب السلطة في كل زمان ومكان . .

وعرضت المسرحية بعد ذلك في مدرسة كارل ماركس في حي نويكجن ببرلين فلفتت معارضة شديدة من جانب التلاميذ . كان من رأي بعضهم انها تجعل من الصبي شهيدا يتقدم للموت باختياره وبلا ادنى مقاومة ، وان العرف الذي يقضي بقتل المريض عرف ظالم وخاطئ كان من واجب الصبي ان يطيل التفكير قبل ان يسرع بالامثال لهذا العرف القبي . وكان من رأي البعض الاخر ان موت الصبي لم يكن ضروريا ، وان الهدف من الرحلة لا يساوي هذه التضحية ، وكان الاولى برفاقه ان يحاولوا انقاذه بدلا من القائه في الهاوية . اصف الى هذا ان المسرحية تفيض بروح صوفية لا يستسيغها التلاميذ بسهولة ، واحداها لم تبرد تبريرا مقنعا ولا واقعا . واقترح بعض التلاميذ ان تعاد صياغتها بحيث تبين ضرر الخرافة والايمان الاعشى بالسلطة ، وتبدأ من موقف جزئي محدد لا من موقف مجرد عام . .

واستجاب برشت لهذه الاصوات الصغيرة المحتجة . . . واعاد كتابة المسرحية تحت عنوان «فائل لا» ، وعدل فيها وغير تقييدات جوهرية . صحيح ان النصف الاول من المسرحية الثانية لا يكسار يختلف عن نظيره في المسرحية الاولى ، ولكن الباعث على الرحلة هنا ليس هو البحث عن دواء للوباء العام الذي انتشر في المدينة ، بل القيام برحلة ابحاث تبني العلم والمعرفة والحكمة ، ويرجو الصبي من ورائها ان يعثر على الدواء الذي يشفي امه .

وتواصل البعثة سيرها كما راينا في المسرحية الاولى . ويمرض الصبي فيسأله المعلم - كما يقضي بذلك العرف - ان كان يوافق على الرجوع بسبب حالته . ويعصم الطلبة الثلاثة - وهم صوت المجتمع او اللسان الناطق عن النزعة الشمولية - على قتله سواء اجاب بما يتفق مع العرف او بما يخالفه ، وحجتهم ان من يقول (لا) لا بد ان يقول (ب) . . غير ان الصبي يجيب اجابة لم تكن في الحسبان . فما هو ذا يحتاج على العرف ويدعو الى تاسيس عرف جديد وقانون جديد . . بل يطالب الانسان بان يغير تفكيره ازاء كل موقف جديد يواجهه . . .

الصبي : «كانت اجابتي خاطئة . ولكن سؤلكم ايضا كان خاطئا . ان من يقول (لا) لا يتحتم عليه ان يقول (ب) » . ففي امكانه ان يتبين ان ال (لا) كانت خاطئة . لقد اردت ان احصل لامي على

من تعبيرات الوجه وحركة الجسم وأيقاع الكلام والفناء . الخ . والمهم ان برشت تأثر الى اقصى حد بهذا اللون من التمثيل الذي يقوم على الحركة والاشارة والايحاء ، ويعتمد على تجرد الممثل من شخصيته ليكون قادرا على تمثيل الطابع العام ، اي انه يعتمد كل البعد عن التأثير عن طريق الانفعال والانماج واثارة الوهم في نفوس المتفرجين ، وهي الامور الشائعة في المسرح الغربي التقليدي . اصف الى هذا ان هذا المسرح في صميمه مسرح «تعليمي» اي انه يهدف في كل ما يقدم من اعمال تاريخية او اجتماعية - وبحسب القانون الجنائي الصيني نفسه ! - الى تربية المتفرج وتلقينه درسا اخلاقيا مباشرا لا موارد فيه . وطبيعي ان يجد برشت في هذا المسرح وهذا التمثيل بذور نظريته عن المسرح الملحمي . فهو يعتمد على الموسيقى والفناء الى جانب القصة والرواية ، وهو يهتم بالحركة والبعد عن التأثير على المتفرج او محاولة انماجه في الموقف المسرحي ، اي البعد عن الانفعال من جانب الممثل والمتفرج على السواء . وهذا كله جعله يهتم في تلك السنوات بالكتابة عن «آثر الاغراب» او فكرته عن البعد عن الانفعال والانماج في الدور في المسرح الصيني ، ثم تدوين ملاحظاته عن فن التمثيل الصيني والذهاب الى حد القول بان فن التمثيل الغربي يتجه الى اخذ بهذا الاسلوب .

تقوم هذه المسرحية او الاوبرا المدرسية على الموافقة التي يمكن ان تفضي بصاحبها الى الموت . ويمهد الكورس الكبير لهذا فسي يداية المسرحية بقوله :

اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

هناك كثيرون يقولون نعم

ومع ذلك فليس في قولهم موافقة .

كثيرون لا يسألون عن رأيهم ،

وكثيرون يوافقون على الخطأ .

لهذا فان اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

والحكاية التي تدور حولها المسرحية بسيطة غاية في البساطة . فهي تروي قصة صبي ياباني صمم على السفر مع معلمه في رحلة الى الجبال للبحث عن دواء لأمه المريضة . وعندما يبلغ قمة الجبل تخونه قواه ويمجز عن مواصلة السير . ويحاول الطلبة الثلاثة الذين يصحبون المعلم ايضا ان يعبروا به المنحدر الوعر . ولكنهم ينفذون ايديهم من هذه المحاولة المخوفة بالمخاطر ، ولا يبقى امامهم الا ان يتركوا الصبي في مكانه ويواصلوا الرحلة . .

ويتقدم المعلم الى الصبي محاولا ان يهيئه لمصيرنه الحزن . فالعرف السائد يقضي بان يسأل المريض في مثل هذه الرحلة ان كان عليهم ان يرجعوا ادراجهم ، كما يقضي بان يجيب بالرفض . ويسأله المعلم فيقول الصبي بعد تفكير قصير : لا . لا ينبغي ان ترجعوا . هو اذن موافق على ان يتركوا وحده في الجبل ، وهو قد نطق بالاجابة التي تمليها الضرورة . ويحقق الرفاق الاربعة هذه الرغبة المفجعة . وهنا يقول الكورس :

هناك اخذ الاصدقاء الجرة

وتشاركوا اقدار هذا الوجود

وقانونه الحزين المرير

ثم القوا بالصبي في الوادي .

وقفوا متلاصقين

على حافة الهاوية

بعيون مغمضة القوة

ما من احد منهم

أكبر ذنبا من جاره

ثم القوا فوقه

كومة من التراب

والمتفرجين ومناقشة أعماله معهم وتعديلها وتنقيحها باستمرار ، لتظل تجارب حقيقية حية تعيش للناس وبالناس . وليس اجماع من ان يعترف الكاتب نفسه بأن الفضل في اتجاهه الى الحركة الاشتراكية والفكر الاشتراكي الذي بدأ عنده بداية جادة مع هذه المسرحية انما يرجع الى حد كبير لمناقشات هؤلاء التلاميذ معه ونقدم له واعتراضهم عليه ... وأرجو ان يكون هذا درساً نتعلم منه .. سواء كنا نعمل على خشبة المسرح او نجلس في الصالة مع المتفرجين ..

عبد القفار مكاي

٢ - المسرحية

الاشخاص : المعلم - الصبي - الام - الطلبة الثلاثة الكورس الكبير)

قائل نعم

- ١ -

الكورس الكبير

اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

هناك كثيرون يقولون نعم ،

ومع ذلك فليس في قولهم موافقة .

كثيرون لا يسألون عن رأيهم ،

وكثيرون يوافقون على الخطأ .

لهذا فان اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

(المعلم في المكان (١) ، الام والصبي في المكان (٢) .

المعلم

- انا المعلم . عندي مدرسة في المدينة ، وعندي تلميذ مات ابوه .

لم يبق له احد سوى امه التي ترعاه . اريد الان ان اذهب اليهما

واودعهما ، لانني سأسافر بعد قليل في رحلة الى الجبال . لقد

انتشر الوباء بيننا ، وهناك عدد من الاطباء العظام يسكنون المدينة التي

تقع وراء الجبال . (يترك الباب) هل تسمحون لي بالدخول ؟

الصبي

(ينتقل من المكان (٢) الى المكان (١))

من ؟ آه ! انه المعلم . المعلم جاء يزورنا !

المعلم

لم تات الى المدرسة منذ وقت طويل ؟

الصبي

لم استطع لان امي كانت مريضة .

المعلم

لم اعرف ان امك ايضا كانت مريضة . ارجوك . اسرع اليها

وقل لها انني هنا .

الصبي

(ينادي على المكان (٢))

امي . المعلم هنا .

الام

(جالسة في المكان (٢))

اطلب منه ان يتفضل بالدخول .

الصبي

ارجوك . تفضل . (يدخلان المكان (٢))

المعلم

لم احضر اليكم من وقت طويل . ابنك يقول ان المرض اصابك

انت ايضا . هل تحسنت صحتك الان ؟

الام

للاسف لم تتحسن ، اذ لم يتوصل احد الى الدواء الذي يشفي

الوباء ، ولكنني مرضت ولم يعد هذا ممكناً . اريد ان ارجع على الفور لان هذا هو ما يقضي به الموقف الجديد . اما عن العلم الذي تبحثون عنه فيمكنه ان ينتظر . واذا كان هناك شيء يمكن تعلمه - وهذا ما ارجوه - فلا بد في مثل هذا الموقف الذي نواجهه ان يكون هو الرجوع . واما عن العرف الاكبر فلست ارى فيه شيئاً من العقل ، بل انني الان في حاجة الى عرف اخر جديد يجب ان يؤخذ به على الفور ، واعني به العرف الذي يحتم على الانسان ان يغير تفكيره مع كل موقف جديد يواجهه . . .)

ويعترف الطلبة الثلاثة او يعترف المجموع بان ما يقوله الصبي معقول وان كان يفتقر الى البطولة ، ولا يرون في دفاع الصبي عن نفسه او عن رأيه ما يخجل او يشين . وهكذا يقررون العودة غير عابئين بالسخرية والضحكات التي تنتظرهم من الناس :

اذن فلنعد ادراجنا ، ولنحرص على الا يمنعا الضحك علينا

او التشهير بنا من فعل الحق والصواب

ولا يعوقنا عرف قديم عن الايمان بفكرة صحيحة .

ثم يتقدمون الى الصبي لينقذوه لا ليقتلوه :

استد رأسك فوق ذراعي

فوق ذراعه ،

لا تجهد نفسك

وسنحملك برفق .

هكذا يظهر الفارق الكبير بين المسرحيتين . فالاعداد الاخير اكثر رحمة وانسانية ، وهو كذلك اكثر انصافاً للعقل البشري الذي ينبغي ان يتطور ويتقدم باستمرار ، وان يواجه كل موقف جديد بفكر متطور جديد ، ولكنه في نفس الوقت يهرب من المشكلة التي طرحتها المسرحية الاولى . فالرحلة الاولى كانت تريد البحث عن دواء يعين على الشفاء من الوباء الذي يهدد مدينة بأكملها . اما الرحلة الثانية فهي رحلة ابحاث ، اي رحلة علمية خالصة . ومن المستطاع بل من الواجب ان نقطع مثل هذه الرحلة اذا كان الامر يتعلق بانقاذ حياة انسان . ولكن كيف تحل المشكلة التي طرحتها «فائل نعم» ؟ ان الرحلة هنا قد تمت بسبب الوباء العام ، والمعلم يريد مع افراد البعثة ان يلتبسوا الدواء عند الاطباء العظام الذين يسكنون المدينة الواقعة عبر الجبال . والصبي ايضا لم ينضم الى الرحلة الا ليجتث عن دواء لأمه المريضة . فما هو الحل اذا كان العرف القديم يقضي بتضحية الفرد في سبيل المجموع ؟

من الواضح ان المسرحية الثانية لم تقدم حلاً حقيقياً لهذه المشكلة . صحيح انها اكثر انسانية واكثر ثورية من المسرحية السابقة التي تشبه ان تكون بكائية استسلام للقدر . ولكنها اضعف منها من الناحية الدرامية واسرع الى اتخاذ الحل المباشر . ولعل الذنب لا يقع على برشت نفسه بقدر ما يقع على الحكاية الاصلية التي تقوم على التعميم والتركيب الذهني البعيد عن الواقع ، اذ من المستبعد ان يوافق اناس عقلاء على ان يصحبهم صبي ضعيف في مثل هذه الرحلة التي يقدرون مشاقها ومخاطرها .

هذا هو الجانب «البدائي» في هذه المسرحية الفنية . . . ولكن لا يجب ان يغيب عن بالنا انها - من حيث التأليف المسرحي والموسيقى على السواء - قد وضعت خصيصاً لتلاميذ المدارس ، وان الفرض الاول منها هو تعليمهم وامتاعهم في آن واحد . ولا بد ان آلاف التلاميذ الذين قاموا بتثليها والعزف والفناء فيها قد استفادوا من مفزاها الاخلاقي والمعنوي كما استفادوا من التدريب عليها .

هذا الى جانب المناقشات التي اثاروها حولها او التي اثارها في عقولهم ونفوسهم . والمهم ان برشت وكورت فايل قد تعاونوا على خلق الاوبرا التعليمية للمدارس ووضع النموذج الحي امام الاجيال اللاحقة . والمهم - ايضا - ان برشت لم يجد حرجاً من التعلم من تلاميذ صفار ، ولم يكف طوال حياته الخصبية عن التعلم من العمال والمثليين

من هذا المرض .

المعلم

لا بد من العثور على شيء . ولهذا جئت اودعك : غدا اسافرن في رحلة الى الجبال للبحث عن الدواء ونصائح الحكماء . ان الاطباء العظام يسكنون المدينة الواقعة عبر الجبال .

الأم

بعثة اسعاف للجبال ! اجل . لقد سمعت حقا ان الاطباء العظام يسكنون هناك ، ولكنني سمعت ايضا انها جولة خطيرة . هل تنوي ان تأخذ ولدي معك ؟

المعلم

مثل هذه الرحلة لا يتحملها الاطفال .

الأم

حسن . ارجو ان ترجع بالسلامة .

المعلم

يجب الان ان اذهب . الوداع (ينتقل الى المكان «١»)

الصبي (يتبع المعلم الى المكان «١»)

لا بد ان اقول شيئا .

(الام تسمع عند الباب)

المعلم

ماذا تريد ان تقول ؟

الصبي

اريد ان ارحل معك الى الجبال .

المعلم

قلت لامك الان

انها رحلة خطيرة شاقة .

لن يمكنك ان تأتي معي .

وفضلا عن هذا :

كيف يمكنك ان تترك امك المريضة ؟

ابق هنا .

مستحيل ان تأتي معي .

الصبي

مرض امي

هو الذي يدعوني للسفر معك ،

لاحصل لها على الدواء ونصائح الحكماء

من الاطباء العظام الذين يسكنون

في المدينة الواقعة وراء الجبال .

المعلم

لا بد ان اتكلم مرة اخرى مع امك .

(يعود الى المكان (٢) . الصبي يسمع بالباب)

المعلم

قمت اليك مرة اخرى . ابنك يقول انه يريد ان يأتي معنا . قلت له انه لا يستطيع ان يترك وانت مريضة ، وافهمته انها رحلة شاقة وخطيرة . من المستحيل ان تأتي معنا ، هذا هو ما قلته له . لكنه قال انه مصمم على السفر معنا للحصول على الدواء الذي يشفي مرضك ونصائح الحكماء من المدينة الواقعة عبر الجبال .

الأم

سمعت كلماته . انا لا اشك فيما يقوله الصبي - لا اشك في

انه يريد ان يصحبك في هذه الجولة الخطيرة .

تعال يا ولدي ! (الصبي يدخل المكان «٢»)

من يوم ان تركنا ابوك

وليس لي احد سواك

ما غبت ابدا عن ذاكرتي

ولا عن عيني

الا بقدر ما احتاج

لاعداد طعامك

وترتيب ثيابك

والحصول على المال .

الصبي

كل ما قلت صحيح . لكن مع هذا

لن يستطيع احد ان يشيني عن عزمي

الصبي ، الام والمعلم

ساقوم (سيقوم) بالرحلة الخطيرة

واحصل على الدواء

الذي يشفيك من مرضك (يشيني من مرضي ، يشفيها ..)

والتمس نصائح الحكماء

من المدينة الواقعة عبر الجبال .

الكورس الكبير

حاولوا فما وجدوا من سبيل

يشنيه عن عزمه .

هناك قال المعلم والام

في صوت واحد :

المعلم والام

الكثيرون يوافقون على الخطأ ،

اما هو فلا يوافق على المرض ،

وانما يريد له الشفاء .

الكورس الكبير

اما الام فقالت :

اصبحت عجوزا ومريضة .

ان كنت تصمم حقا

فاذهب مع هذا السيد

لكن لا تتأخر عني .

- ٢ -

الكورس الكبير

بدا القوم

رحلتهم في الجبال .

كان بينهم المعلم

والصبي .

والصبي لم يحتمل متاعبها :

فظلم قلبه

الذي اشتاق للرجوع .

وعندما اشرق الصبح عند اقدام الجبل

لم يجد لديه القدرة

على جر رجليه المتعبتين

(يدخل المعلم والطلبة الثلاثة الى المكان «١» ويتبعهم الصبي

حاملة جرة)

المعلم

تسلقنا الجبل بسرعة . هناك يبدو الكوخ الاول . وهناك

نريد ان نستريح قليلا

الطلبة الثلاثة

سما وطاعة .

(يملأون المنصة الموجودة في المكان «٢» . الصبي يتحدث

مع المعلم على انفراد) .

الصبي

لا بد ان اقول شيئا .

بالفرع ، ولكنه ان عجز عن السير معنا فلا بد ان نتركه هنا
في الجبل .

المعلم

اجل . ربما تحتم عليكم ان تفعلوا هذا . ليس في وسمي ان
اعارضكم . ولكني ارى من الصواب ان نسال المريض ان كان علينا
ان نرجع بسببه . قلبي يفيض حزنا على هذا المخلوق المسكين . اريد
ان اذهب اليه واشجعه على مواجهة مصيره .

الطلبة الثلاثة

نرجوك ان تفعل هذا (يقفون وجها لوجه)
الطلبة الثلاثة والكورس الكبير
نريد ان نسأله (سالوه)
ان كان يطلب

ان نرجع بسببه (ان يرجعوا بسببه)
لكنه حتى ولو طلب هذا
فنحن لا نفكر في الرجوع (فهم لا يفكرون ...)
وانما نريد (وانما يريدون) ان نتركه (ان يتركوه)
ونواصل السير (ويواصلوا السير) .

المعلم

(يهبط الى الصبي في المكان رقم «١»)
أنصت الي ! لما كنت مريضا ولن تقدر على مواصلة الرحلة فلا
بد ان نتركك هنا . ولكن من الصواب ان يسأل المريض ان كان من
الواجب ان نرجع بسببه . والعرف يقضي كذلك بان يجيب المريض
قائلا : لا ينبغي ان ترجعوا .

الصبي

فهمت .

المعلم

هل تريد ان نرجع بسببك ؟

الصبي

لا ينبغي ان ترجعوا !

المعلم

هل توافق اذا على ان نتركك هنا ؟

الصبي

دعوني افكر قليلا . (فترة تفكير)
نعم موافق .

المعلم

(ينادي من المكان «١» الى المكان «٢»)

نطق بالاجابة التي تملئها الضرورة

الكورس الكبير والطلبة الثلاثة

(يقول الطلبة وهم يهبطون الى المكان «١»)

قال نعم ! واصلوا السير !

(الطلبة الثلاثة يبقون واقفين في اماكنهم)

المعلم

واصلوا السير ، لا توقفوا

فلقد قررتم ان تتابعوا الطريق .

(الطلبة الثلاثة يبقون في اماكنهم)

الطلبة الثلاثة

لا نستطيع

الصبي

مهلا ! انسي اطالب بهذا .

المعلم

قررتم ان تواصلوا السير وتركوه .

المعلم

ماذا تريد ان تقول ؟

الصبي

اشعر انني على غير ما يرام .

المعلم

قف ! هذا كلام لا يصح ان يقوله من يقوم بمثل هذه الرحلة .
ربما كنت متعبا لانك لم تعود على صعود الجبال . توقف قليلا واسترح
بمتلبي المنصة)

الطلبة الثلاثة

يبدو ان الصبي تعب من صعود الجبل . نريد ان نسال المعلم .

الكورس الكبير

اجل ! افعلوا هذا !

الطلبة الثلاثة

(للمعلم)

سمعنا ان هذا الصبي متعب من صعود الجبل . ماذا جرى له ؟
هل انت قلق عليه ؟

المعلم

انه يشعر بتعب بسيط ، الا ان حالته على خير ما يرام . لقد
ارفقته صعود الجبل .

الطلبة الثلاثة

اذن فلست قلقا عليه ؟

(فترة صمت طويلة)

الطلبة الثلاثة

(مع بعضهم البعض)

اسمعتم ؟ قال المعلم ان الصبي

متعب من الصعود فحسب .

ولكن الا يبدو منظره الان غريبا ؟

بعد الكوخ مباشرة يأتي المنحدر الضيق .

لا يمر به احد حتى يتشبث

بالصخر النائي بيديه .

نرجو الا يكون مريضا

لانه ان عجز عن مواصلة السير

فسنضطر لتركه هنا .

نريد ان نسال المعلم . (للمعلم)

لما سألناك منذ قليل عن الصبي

قلت انه يحس بتعب بسيط من صعود الجبل ،

غير ان منظره الان يبدو غريبا .

وها هو ذا يجلس على الارض .

المعلم

ارى المرض قد الم به .

حاولوا ان تهملوه

وتعبروا به المنحدر الضيق .

الطلبة الثلاثة

سنحاول .

مسألة فنية : يحاول الطلبة الثلاثة ان يعبروا المنحدر الضيق

وهم يحملون الصبي . يجب ان يكون المثلون هذا المنحدر الضيق

من اخشاب المنصة والجبال والكراسي ... الخ بحيث يمكنهم ان

يعبروه وحدهم ويمرّوا عن عبوره ان حملوا الصبي معهم .

الطلبة الثلاثة

نحن لا نستطيع ان نمر به المنحدر ، ولا نستطيع ان نبقي معه .

اذا كان الامر فلا بد ان نواصل السير ، لان هناك مدينة باكملها

تنتظر الدواء الذي يجب ان نحصل عليه . ونقول هذا ونحن نحس

من السهل ان تقرروا مصيره
لكن من الصعب ان تنفذوه .
هل انتم مستعدون لالفاته في الوادي ؟
الطبة الثلاثة

نعم .

(الطبة الثلاثة يحملون الصبي الى المنصة الموجودة

في المكان رقم «٢»)

اسند رأسك فوق ذراعي

لا ترهق نفسك .

انا نحمك برفق .

(الطبة الثلاثة يصطفون امامه على الحافة الخلفية

للمنصة بحيث يحجبونه تماما)

الصبي

(يسمع صوته دون ان يرى)

كنت اعلم انني قد افقد حياتي

في هذه الرحلة .

التفكير في امي

اغراني بالرحيل .

خلوا جرتي

املأوها بالدواء

واعطوها لاممي

عندما ترجعون

الكورس الكبير

هناك اخذ الاصدقاء الجرة

وتشاكوا اقدار هذا الوجود

وقانونه المرير الحزين

ثم القوا بالصبي في الوادي .

وقفوا متلاصقين قدما بقدم

على حافة الهاوية

بعيون مغمضة القوه

ما من احد منهم

اكبر ذنباً من جاره

ثم القوا فوقه

كومة من التراب

وقبضة من الحصى

وحفنة من الرمال .

قائل لا

« ١ »

الكورس الكبير

اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

هناك كثيرون يقولون نعم ،

ومع ذلك فليس قولهم هذا دليلاً على الموافقة

كثيرون لا يسألون عن رأيهم ،

وكثيرون يوافقون على الخطأ .

لهذا فان اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة

(المعلم في المكان رقم «١» ، والام والصبي في المكان «٢»)

المعلم

انا المعلم . عندي مدرسة في المدينة، وعندي تلميذ مات ابوه .
لم يبق له احد سوى امه التي ترعاه . ساذب الان اليهما واودعهما ،
لانني ساسافر بعد قليل في رحلة الى الجبال . (يطرق الباب)
هل تاذنون لي بالدخول ؟

الصبي

(ينتقل من المكان «٢» الى المكان «١»)

من ؟ اه ! انه السيد المعلم ! السيد المعلم جاء يزورنا !

المعلم

لماذا لم تات الى المدرسة من وقت طويل ؟

الصبي

لم استطع الحضور لان امي كانت مريضة .

لم اكن اعرف هذا . ارجوك . قل لها بسرعة انني هنا .

الصبي

(ينادي على المكان «٢»)

امي . السيد المعلم هنا

الام

(جالسة على كرسي من الخشب في المكان «٢»)

اطلب منه ان يتفضل بالدخول .

الصبي

ارجوك . تفضل .

(يدخلان الى المكان «٢»)

المعلم

لم احضر اليكم من مدة طويلة . ابنتك يقول انك كنت مريضة .

هل تحسنت حالتك الان ؟

الام

لا تشغل بالك بمرضي ، فانه لم يسبب لي اذى .

المعلم

يسعدني ان اسمع هذا . لقد جئت لادعك، لانني ساسافر بعد

قليل في رحلة ابحات الى الجبال ، لان المعلمين العظام يسكنون

المدينة الواقعة عبر الجبال .

الام

رحلة ابحات في الجبال ! نعم . سمعت حقا ان الاطباء العظام

يسكنون هناك ، لكنني سمعت ايضا انها جولة خطيرة . هل تنوي

ان تاخذ ولدي معك ؟

المعلم

مثل هذه الرحلة لا يتحملها الاطفال .

الام

حسن . انعمش ان ترجع بالسلامة .

المعلم

يجب الان ان اذهب . الوداع .

(ينتقل الى المكان «١»)

الصبي

(يتبع المعلم الى المكان «١»)

لا بد ان اقول شيئا .

(الام تتسمع بالباب)

المعلم

ماذا تريد ان تقول ؟

الصبي

اريد ان اصحبك الى الجبال .

المعلم

قلت لامك الان

انها رحلة خطيرة وشاقة .

لن تستطيع الحضور ممي

وفضلا عن هذا :

كيف يمكنك ان تترك امك المريضة ؟

ابق هنا .

مستحيل ان تأتي ممي .

الصبي

المرض الذي اصاب امي
هو الذي يدعوني للسفر معك
لاحصل لها على الدواء ونصائح الحكماء
من الاطباء العظام الذين يسكنون
في المدينة الواقعة عبر الجبال .

المعلم

ولكن هل توافق
على كل ما قد يحدث لك اناء الرحلة ؟

الصبي

نعم .

المعلم

لا بد ان اكلم مع امك مرة اخرى .

(يعود للمكان «٢») . الصبي يتسمع بالباب)

المعلم

عدت اليك مرة اخرى . ابنتك يقول انه يريد ان ياتي معنا .
قلت له انه لا يستطيع ان يتركك وانت مريضة ، وافهمته انها
رحلة خطيرة وشاقة . مستحيل عليك ان تأتي معنا ، هذا هو ماقلته
له . لكنه قال انه مصمم على السفر معنا ليحصل على الدواء الذي
يشفي مرضك وعلى نصائح الحكماء من المدينة الواقعة عبر الجبال .

الام

سمعت كلماته . انا لا اشك فيما يقوله الصبي . لا اشك في انه
يود ان يصحبك في هذه الجولة الخطرة . تعال ياولدي !

(الصبي يدخل المكان «٢»)

من يوم ان تركنا ابوك

وليس لي احد سواك

ما بقيت ابدا عن ذاكرتي

ولا عن عيني

الا بقدر ما احتاج

لاعداد طعامك

وترتيب ثيابك

والحصول على المال .

الصبي

ما قلت صحيح . لكن مع هذا

لا يمكن ان يشيني شيء عن عزمي

الصبي ، الام ، المعلم

ساقوم (سيقوم) بالجولة الخطرة

واحصل على الدواء

الذي يشفي مرضك (يشفي مرضي ، مرضها)

والتمس نصائح الحكماء

من المدينة الواقعة عبر الجبال .

الكورس الكبير

حاولوا فلم يجدوا من سبيل

يشنيه عن عزمه .

هناك قال المعلم والام

في صوت واحد :

المعلم ، الام

كثيرون يوافقون على الخطأ ،

اما هو فغير موافق على المرض ،

بل يريد ان يجد له الدواء

الكورس الكبير

اما الام فقالت :

الام .

اصبحت عجوزا ومريضة

ان كنت تصمم حقا

فاذهب مع هذا السيد

لكن لا تتأخر عني

- ٢ -

الكورس الكبير

بدا القوم

رحلتهم في الجبال .

المعلم كان بينهم

وكذلك كان الصبي .

والصبي لم يحتمل متاعبها :

فظلم قلبه

الذي الح عليه بالرجوع

وعندما طلع الفجر عند اقدام الجبل

لم يجد لديه القدرة

على جر رجليه المتعبتين .

(يدخل المعلم والطلبة الثلاثة الى المكان «١» وبعدهم

الصبي حاملا جرة)

المعلم

تسلقنا الجبل بسرعة . هناك يبدو الكوخ الاول

وهناك نريد ان نستريح قليلا .

الطلبة الثلاثة

سمعا وطاعة .

(يعتلون المنصة الموجودة في المكان «٢») .

الصبي يتحدث مع المعلم على انفراد .

الصبي

لا بد ان اقول شيئا .

المعلم

ماذا تريد ان تقول ؟

الصبي

اشعر انني على غير ما يرام

المعلم

قف ! هذا كلام لا يصح ان يقوله من يقوم بمثل هذه الرحلة . ربما

كنت متعبا لانك لم تتعود على صعود الجبل . توقف قليلا واسترح .

(يعتلي المنصة)

الطلبة الثلاثة

يبدو ان الصبي تعب من صعود الجبل . فلنسال المعلم .

الكورس الكبير

اجل ! افعلوا هذا !

الطلبة الثلاثة (للمعلم)

سمعنا ان هذا الصبي تعب من صعود الجبل . ماذا جرى له ؟

هل انت قلق عليه ؟

المعلم

انه يشعر بتعب بسيط ، الا ان حالته على خير ما يرام .

لقد ارهقه صعود الجبل .

الطلبة الثلاثة

اذا فلست قلقا عليه ؟

(فترة صمت طويلة)

الطلبة الثلاثة

(لبعضهم البعض)

اسمعتم ؟ قال المعلم ان الصبي

متعب من الصعود فحسب .

ولكن اليس منظره الان غريبا ؟

بعد الكوخ مباشرة يأتي منحدر ضيق

لا يعبره احد حتى يتشبث

لا . لا اوافق .

المعلم

(ينادي من المكان (١) على المكان (٢))

تعالوا ! ان جوابه لا يوافق العرف !

الطلبة الثلاثة

(وهم ينادون مكانهم الى المكان (١))

قال لا . (للصبي) : لماذا لم تجب بما يوافق العرف ؟ ان من يقول (ب) يتحتم عليه كذلك ان يقول (ب) . لقد سئلت من قبل ان كنت ستوافق على كل ما ينجم عن الرحلة فرددت بالاجاب .

الصبي

كانت اجابتي خاطئة . ولكن سؤالكم ايضا كان خاطئا . ان من يقول (ب) يتحتم عليه كذلك ان يقول (ب) . لقد سئلت من قبل ان ال (ب) كانت خاطئة . لقد اردت ان احصل لامي على الدواء ، لكنني مرضت ولم يعد هذا في الامكان . اريد ان ارجع على الفور لان هذا هو ما يقضي به الموقف الجديد . وانا ارجوكم ايضا ان ترجعوا معي وتعيثوني الى بيتي . اما عن المعلم الذي تبحثون عنه فيمكنه ان ينتظر . واذا كان هناك شيء يمكن تعلمه - وهذا هو ما ارجوه - فلا بد ان يكون هو الرجوع في مثل هذا الموقف الذي نواجهه . واما عن العرف الاكبر فلست ارى فيه شيئا من العقل . بل انني الان في حاجة الى عرف اخر جديد ينبغي ان نأخذ به على الفور ، واعني به العرف الذي يحتم على الانسان ان يغير تفكيره ازاء كل موقف جديد يواجهه .

الطلبة الثلاثة (للمعلم)

ماذا نفعل ؟ ان ما يقوله الصبي مقبول ، وان كان في الواقع خاليا من البطولة .

المعلم

اني اترك لكم ان تفعلوا ما تشاءون . لكن لا بد ان اقول لكم انكم اذا رجعتم فسوف ينهال الناس عليكم بالضحكات منكم والاستهزاء بعادكم .

الطلبة الثلاثة

امن العار ان يدافع عن نفسه ؟

المعلم

لا . ليس هذا في رأي عارا .

الطلبة الثلاثة

اذن فلنعد ادراجنا ، ولنحرص على الا يمتننا الضحك علينا او التشهير بنا من فعل الحق والصواب ، ولا يهزنا عرف قديم او تقليد بائد عن الايمان بفكرة صحيحة .

استند راسك فوق ذراعي

فوق ذراعه ،

لا تجهد نفسك .

انا نحمك برفق

الكورس الكبير

هكذا حمل الاصدقاء الصديق

واسسوا عرفا جديدا

وقانونا جديدا

وعادوا بالصبي الى بيته .

ساروا في صف واحد ،

صف متلاحم

في وجه الضحك ووجه التشهير ،

بعيون مغمضة الجفن

ما منهم واحد

اجبن من صاحبه او جاره .

القاهرة ترجمة عبدالغفار مكاوي

بالصخر النائي بيديه

لا تقدر ان تحمل احدا .

أكون علينا في هذه الحالة

ان ننشد حكم العرف الاكبر ؟

ان نلقيه في بطن الوادي ؟

(ينادون على المكان (١) واضعين ايديهم على هيئة الابواق

امام افواههم)

هل انت مريض من صعود الجبل ؟

الصبي

لا .

انكم ترونني واقفا على رجلي .

لو كنت مريضا حقاً

او ما كان الاولى بي ان اجلس ؟

(فترة صمت . الصبي يجلس على الارض)

الطلبة الثلاثة

فلنبغ المعلم بهذا . ياسيد . لما سألناك منذ قليل عن الصبي ، قلت انه يشعر بتعب بسيط من صعود الجبل . غير ان منظره الان يبدو غريبا ، وما هو ذا قد جلس على الارض . هذه عبارة نقولها لك والفزع يملك علينا قلوبنا : فمذ القدم يسود البلاد هذا العرف الاكبر : من يعجز عن مواصلة السير يلق به في الوادي .

المعلم

ماذا ؟ تريدون ان تلقوا بهذا الطفل في الوادي ؟

الطلبة الثلاثة

نعم . هذا هو ما نريده .

المعلم

هذا ما يقضي به العرف الاكبر . ليس في وسعي ان اعارضه . ولكن العرف الاكبر يقضي كذلك بسؤال المريض ان كان ينبغي الرجوع بسببه . قلبي يفيض اسي على هذا المخلوق السكين . ساذهب اليه وابلفه في رفق بما يقول به العرف الاكبر .

الطلبة الثلاثة

انرجوه ان تفعل هذا .

(يقفون وجها لوجه)

الطلبة الثلاثة والكورس الكبير

نريد ان نسأله (سألوه)

ان كان يطلب

ان نرجع بسببه (ان يرجعوا بسببه)

لكنه حتى ولو طلب هذا .

فنحن لا نفكر في الرجوع (فهم لا يفكرون في الرجوع)

بل سنلقي به في الوادي (بل سيلقون به .. الخ)

المعلم

(.. يهبط الى الصبي في المكان (٢))

انصت اليّ ! منذ القدم والقانون يقضي بان من يصيبه المرض في مثل هذه الرحلة يلقى به في الوادي . عندئذ يموت على الفور . لكن العرف يقضي كذلك بسؤال المريض ان كان ينبغي الرجوع بسببه . والعرف يقضي ايضا بان يجب المريض قائلا : لا ينبغي ان ترجعوا . لو كنت في مكانك لمت عن طيب خاطر !

الصبي

فهمت .

المعلم

هل تطلب ان نرجع بسببه ؟ ام توافق على الالتقاء بك في الوادي

كما يقضي بذلك العرف الاكبر ؟

الصبي

(بعد فترة تفكير)

الاسم الآخر

« الى روح بدر شاكر السياب »
 سَأَسْمِيكَ هوى
 تحترق الفرحة في عينيه
 واسمُيك عذاب
 واسمُيك بصمت الليل خمرة
 يرقص الكائن على أشلائها
 نشوان ساخر
 واسمُيك شرف
 بقيت منه على ثرثرة الأشباح
 قطرة

يا صدى من بقطة الله
 على وجه التراب
 ربما أنت ؟؟
 أليسوا كلهم مثلك
 مبعوثين من خلف المسافات البعيدة
 يحملون الحرف ثورة
 ربما أنت ؟؟
 ألم تبصر خلال السحب الداكنة
 العالم آخر ؟!

غير ما يسقط في أعماقنا منه
 ألم تمطر على الأرض اليباب
 مطرا نشربه بالعين والقلب
 نذيب القحط فيه ؟!
 ترتوي منه العصافير
 وتبرا تحت عمي الصخور ؟!
 أولم تركض مع الشاة على
 هسهسة الأعشاب تحفى مثلها
 والطلّ غاف ؟!
 وخيوط الشمس تنسل من الليل
 على خضر الضفاف ؟!
 أولم تلق اليد البيضاء
 للشمس تصلّي ؟!
 تجمع العفو وترميه على
 ظل القبور ؟!
 أوليسوا كلهم مثلك ؟!..
 لكني جبان
 والأسف

ذات يوم
 حينما كنت تعرّي القلب تحت الشمس
 ينداح مع الريح قصيده
 وتواري جوع أضلاّعك بالملح
 تذر النفس المبهور لوحه ..
 طار من صوتك صوت

احمر النبرة
 لم تلمس يد في الارض جرحه
 وتدلّ بين أنات الأراجيح الشكالي
 مشرقا بالأمل المقهور
 أسيان مفامر :
 «يا عناوين الخيارى المتعبين
 قد زرعتك يحرف المهر الفين
 ولم نتخم قذاره
 يا حياة العطش الجامح
 لا زف محيا
 في سنين القحط بين الضامنين
 يا فتوح العالم المهزوم
 في ظل الحضاره
 نقل الخطو على
 وجه ليالينا الجبالى
 يا نبيّا ...
 لم نعانق صوته بعد انتبه
 نحن انتظار »

لم أصدق
 وأنا ابحت عن بيتك في جيور
 بين النخل والأحجار
 أن الله في بيتك نائح
 والكوى السكرى بانفاسك
 كالطيب محارب صلاه
 والحمامات الصوادح
 نفر من اتقياء العالم العلوي
 مصلوبو الحياه
 وتصفق
 جبهتي .. قلبي .. يدي
 تسكر بالتسبيح
 تثرى بابتهالات الحياه
 وامتدّ النفس المبهور في ذكراك
 أرسى خصلتي عبر بويب
 حزمة بللها الشوق
 وذرت شعرها هبة صيف
 مسحت بالعطر أعطاف النهار
 ورمشتي
 كلمة يسحق معناها الدوار
 وتحسنت جيبني دائخا
 من رعشة الفرحة والخوف ...
 ترى من كان منا الضيف ؟!

محمد راضي جعفر

العراق - بصره



بين الرؤية والرؤيا بقلم جويح طرابلسي

المجلى

لنا عليه كوة او مشكاة حتى عادت فانفلقت من جديد .

هكذا كانت تفعل بنا حكايات ذلك الزميل في مقهى الصغير في بلدتنا الصغيرة الطمينة . كنا نحبها على الرغم من الرعدة التي كانت تبعثها في اوصالنا ، بل ربما بسبب تلك الرعدة . وليس أحب الي النفس من قشعريرة الخوف عندما تتمكن ذلاقة لسان محدثك من تغليفها ، بل قل تطهيرها برعشة جمالية غامرة . وليس أحب الي النفس من عوالم غامضة شيقة محفوفة باهوال لا يمكن التنبؤ بها تنفتح لها عندما تكون هذه النفس على ثقة من ان الامر لا يبدو ان يكون اكثر من حكاية تفننت ذلاقة الراوي في اخراجها وفي خلق الاجواء التي تجعلها قابلة للتصديق في لحظة من اللحظات لا اكثر .

هذا الزميل الذي رطب جفاف احاسيسنا لم يكن بالشاعر وان كان له ديوان من الشعر .

ولم يكن بالروائي وان كانت له رواية طويلة .

ولم يكن بالقاص وان كانت له ست مجموعات من القصص .

ولم يكن بالحكواتي وان كانت له حكايات في الرحلات وغير

الرحلات .

هذا الزميل لا اجد له من وصف غير انه كان راوية من الطراز الاول . وقد يفوق الراوية احيانا في مراقبي الفن الشاعر والروائي والقاص ، كما برهنت على ذلك منذ الف عام شهرزاد واحاديثها المباحة الا في الصباح .

ولكن هذا الزميل مع الاسف ليس له وجود ، وانما تخيلته معهم وتخيّلتموه معي على ما ارجو لنستطيع عن طريقه ان نتخيل او نكون فكرة عن ذلك الراوية الرفيع الطراز الذي هو الدكتور عبد السلام المجلي .

لقد اصدر الدكتور عبد السلام المجلي حتى الان ست مجموعات قصصية هي على التوالي : « بنت الساحرة » ١٩٤٨ ، « ساعة الملازم » ١٩٥١ ، « قناديل اشبيلية » ١٩٥٦ ، « الحب والنفس » ١٩٥٩ ، « الحائي » ١٩٦٠ ، و « الخيل والنساء » ١٩٦٥ . هذا بالإضافة الى رواية طويلة وقصة طويلة وديوان شعر وكتابين في الرحلات ومجموعات مقامات ومجموعة خواطر ومقالات . ولئن كنا سنولي اهتمامنا هنا مجموعات القصص وحدها ، فهذا لان فن المجلي كرواية يتجلى بامتص صورته واكثف دققاته في هذه القصص التي يجمعها على كثرتها وتعدد مضامينها خيط واحد او قل رؤيا واحدة الى اشياء الوجود والحياة ، واكاد اقول الكون ايضا . وعندما تكون الرؤيا واحدة

لنتصور انفسنا في بلدة صغيرة على تخوم البادية السورية ، ليس لنا ما نسلي به انفسنا او نزرده به الوقت غير اصائل واميات رطبة الظل ندية السمات ، نقضيها مجتمعين في مقهى صغير ، نتبادل اطراف الحديث ، ويقص كل منا على الباقي ذكريات حياته الماضية في مدن كبيرة يكسبها بعدها عن البلدة الصغيرة التي نحن فيها سحرا ليس لها وحنينا لم يكن بنا اليها . ويشاء لنا حظنا السعيد ان يضم مجلسنا الصغير زميلا جديدا في جميته ذخيرة لا تنفد من حكايات واقاصيص نبل بها ظمانا الصادي في الجفاف الصحراوي . وما كانت حكايات واقاصيص الزميل تلك ؟ طريقة ؟ لا شك في ذلك . شيقة ؟ مؤكد . فيها قسوة احيانا ، ولكن فيها ايضا دعوة السي الرحيل الى عوالم مجهولة والى اجتياح آفاق ما كنا لنحلم بارتياحها في ذلك السجن الضيق الذي ساقطنا اليه اقدار الحياة ، بلدتنا الصحراوية الصغيرة . كانت جلسات هادئة ، تبدأ بهدوء وتنفذ بهدوء ، لا يعكر صفوها - ان جاز لنا استعمال هذا المجاز - غير ومضات القلق او الارهاص او التوجس التي كانت تبعثها فينا حكايات ذلك الزميل من حين الى حين . اقول ومضات ، وانا اعني ما اقول . هل نظرتم الى السماء الصافية الاديم في ايام الربيع القلبي كيف تتلبذ على حين غرة بالفيوم وترعد وتهطل مدرارا وكان ابوابها قد انفتحت فسالت ميازيب ؟! ارايتم الى الناس وقد دب في نفوسهم شيء من القلق والخوف البهيم كلما دوت الأرض من حولهم بهدير صاعقة عنيفة ترتجف لها آثار العمران وتشر من حولها رائحة الحريق ؟ ولكن ما هي الا ثوان حتى تنقشع الجحافل السود عن صفحة السماء فتعود كما كانت زرقاء صافية تلمع فيها الشمس حارة حادة تجذب اليها البخار المتصاعد من الأرض التي تعود في مثل لمح البصر جافة يابسة وكان شيئا لم يكن . هي مونة عارضة ليس لها ما قبلها وما بعدها ، ولكنها في اللحظة التي انشقت عنها السماء لتسفع الأرض بوابلها خلفت في النفوس شيئا هو اقرب الى التوجس والخوف . من يدري ان تلك المونة العارضة برعدها وبرقها وصواعقها ما كانت تحمل الموت الزؤام لادمي قبل طريقه في سبب قفر اجرد ؟ بل من يدري ان الصدفة لن تشاء لنا ان تكون نحن ، انا او انت ، ذلك الادمي التائه ؟ ولكنها مع ذلك مونة عارضة ، انطوت صفحة الخوف بانطوائها ، وانستنا زرقاء السماء الربيعية بعدها ما اعتورنا من هواجس وتوجسات ونحن نرقب حريق الفيوم وهدير الزمازم كاشارات ضوئية وصوتية متسرلة بالوعيد من عالم مجهول غامض ما كادت تنفتح

— شأنها عند كل كاتب أصيل ، والمجلي كاتب أصيل — فإنها لا بد أن تكون بالضرورة شخصية ، متميزة ، شفافة عن خصوصية. الرائي في كل لوحة من لوحاتها ، وفي كل اشراقة من اشراقاتها .

ونحن نقول عن رؤيا المجلي أنها واحدة لأنها تنطلق من منبع واحد لتنتهي الى مصب واحد مهما تباينت التضاريس وتنوعت التضاريس وكثرت او قلت الالتواءات في مسارها . ونحن نقول انها شخصية ، متميزة ، لأن وجه المجلي يطل علينا منها رائقا، متفردا، ذا قسما واضحة محددة لا تشبه من قريب او بعيد قسما اي وجه آخر من وجوه الادب العربي الحديث .

ورؤيا المجلي تبدأ مسارها من «بنت الساحرة» . ولنحدد قبل كل شيء أننا آثرنا عن عمد كلمة «رؤيا» على «الرؤية» لما في الأولى من أبعاد ميتافيزيقية ، ما فوق واقعية ، لا تنطوي عليها كلمة «الرؤية» بجرسها المادي ، العلمي ، الفيزيقي . ولعله يجدر بنا حتى نفهم طبيعة التمازج الذي نريد أن نقيمه بين «رؤيا» و«الرؤية» أن نشير الى أن القصص العشر التي تضمها مجموعة «بنت الساحرة» هي كلها قصص علمية ، وعلى وجه التحديد طبية ، أبطالها أطباء او مرضى ، ادواء او أدوية ، ومع ذلك فإنها أبعد ما تكون في روحها عن الحتمية او السببية العلمية التي تريد أن تجد لكل سبب مسببا يقع تحت اللمس والنظر ، ويمكن للعقل سبره واختباره . ولأن قصص «بنت الساحرة» العلمية لا تخضع لقانون العلم والسببية ، ولأنها تحاول على العكس أن تثبت عجز هذا القانون أو افلاسه أو نقصه ، لذا فإن كلمة «رؤيا» هي التي تفرض نفسها بديلا عن «الرؤية» ، بل نقيضا لها .

والرؤيا لا تأخذ أبعادها كاملة ومدلولاتها تامة ، وهي بالضرورة أبعاد لا محدودة ومدلولات متمرة على كل تقنيين ، إلا اذا قورنت بالرؤية بأبعادها المحدودة ومدلولاتها المقتنة التي ليس فيها سر او ما وراء . ولعل هذا ما حدا بالمجلي الى أن يفتتح باكورة أعماله ، «بنت الساحرة» ، بقصة «فطرات دم» التي تحدد بعبارات صريحة مباشرة الكيفية التي تم بها الانتقال من الرؤية الى الرؤيا . ومن الأسطر الأولى للقصّة تتحدد طبيعة الرؤية : «كنت في سنة ...

طبيبا داخليا في مستشفى المعهد الطبي ... ولم أكن حتى عامي ذلك، وحتى فترة من الزمن بعده ، إلا الطالب المجد الذي يعتقد أن دقائره وكتبه قد حوت جماع حقائق الوجود أحيانا ، وزبدة تلك الحقائق أحيانا آخر . وكانت كل مشاكل الحياة عندي قد قيل فيها القول الفصل على شيا أقلام فطاحل من العلماء ... فما كنت أقف عند معضلة من معضلات وجود الإنسان إلا وأجد حلها فيما قاله أولئك الفطاحل وتلاميذهم . نعم ، كنت أفكر أحيانا وذلك حين كنت أتكلف تذكر ما غاب عني من أسماء الكتب وأرقام الصفحات . وكنت أجهد فكري أحيانا آخر ، وذلك حين كنت استعير ما نددت عن ذهني من أقوال أساتذتي الذين — على ما أحسب كانوا مثلي في الاطمئنان الى انكشاف حقائق الكون انكشافا تاما حاسما تحت عدسات مجاهر البحوث وضربات مشارط المحررين ... وهكذا لم أكن لأجد في الجسم الإنساني بعد أن قرأت الطب وأتقنت حفظ مبادئه من الأسرار ما كنت أظنه حافلا بها قبل أن أفعل . ولم أكن لأحس أن في ذلك الجسم في صحته ومرضه من الهيبة والرهبة ما يحسه الجهلاء من الناس وعامة المتعلمين الذين لم يطلعوا على ما اطلعت عليه ، ولم يتقنوا من الحفاظ ما أتقنت . فقد كنت أرى ما دق وجل من وقائع الحياة الحيوانية واضح الرؤية تارة بعيني ، وتارة بعين الجهر ، وتارات أخرى بعين الكتب المترجمة عن أناس هم أقوى مني وأغنى . ولذلك فهم أدق رؤية وأعلم . فالحياة عندهم وعندي هي تكافئ بسيط في العمل بين ملايين الخلايا التي تزخر بها بنية الحيوان . والمرض هو سطوة الجراثيم على الخلية ، او هو تأثيرها من السموم ، او هو تزعزع الاخلات في البنية الصحيحة واختلال الأعصاب . وأن لم يكن هذا ولا ذلك فهو اضطراب

الفرد الصم وتكرر مفرزاتها . وكل هذه الحقائق كانت تثبت وقائع الحياة والموت اليومية التي كنا نراها رأي العين في مستشفانا وعياداته . فقد كان المرضى يشفون طبقا لنظريات العلماء وأقوال الاساتذة ، كما كانوا يموتون أحيانا طبقا لتلك النظريات والأقوال . وفي الحالين كنت مستريح الضمير مطمئنا الى أن ما حدث لا بد أن يحدث ، وأن ليس فيه سر ولا ليس ولا إيهام . وبمثل هذا الضمير المستريح مطمئن استقبلت جريئة منتصف ليل ١٥ تشرين من ذلك العام ، فعالجتها ليلتئذ وقمت لها بما لم يكن من القيام به بد من الأسعاف والتدبير والدواؤ» (١) .

وإذا اردنا أن نعرف من هي جريئة منتصف الليل تلك ، فلنقل باختصار انها امرأة جميلة ، ناصعة البشرة ، أراد لها أهلها الزواج من شيخ نري فهرت منه الى ذراعي ضابط اجنبي من غير دينها تزوجها وقضى معها عاما ونصف عام ثم غادرها الى صقع بعيد ولم يترك لها من آثاره «سوى خاتم في احد اصابع يديها لم ينقذها من سكن اخيها الذي عثر بها ذات ليلة خارجة من دار السينما ، متبرجة سافرة ضاحكة» فانها لم عليها طعنا الى أن ظنها قد فارقت الروح ، وما كانت قد فارقتها فنقلت الى المستشفى حيث أسعفها الطبيب المناوب بأن نقل اليها بعضا من دمه .

ولكن طعينة منتصف الليل هي ايضا المرأة التي زلزلت أركان «رؤيا» الطبيب المناوب وجعلته يستسلم لاجنحة «الرؤيا» الشفافة المرفرفة في عوالم شبه سحرية لم يقبض دخولها الا أن تجرد من سلاح العلم والعقل القاصر . ولقد بدأت القصة كلها بمزحة أراد بها الطبيب أن يقنع الطعينة بأن الدم الذي نقله من عروقه الى عروقه لا بد أن يحدث في حياتها تغييرا قويا ، لأنه دم نبيل وعريق في النبل ، متحدر من قبيلة عربية شهيرة لم تعرف الهجنة ولا اختلاط الدماء . ولقد صدقت المرأة القصة ، ففطعت للطبيب عهدا بأن تحفظ دمه نقياً من الدنس ولو ضحت بسعادتها وبما هو أعظم من السعادة . ولقد راع الطبيب أن يلاحظ أن تبدا فعليا قد راح يطرا عليها مع مر الايام . فقد أخذت تبعد شيئا فشيئا عن الترف الذي عهدته في حياتها ، وراحت يدها تخشوشن ومحياتها يزداد ذبولا ولكنه يزداد كذلك نبلا . وعندما رأى الطبيب المال الجاد الذي آلت اليه مزحته عن «الدم النبيل» هم بأن يصارحها بالحقيقة وبأن يقول لها ان «هذا الدم الذي أكثر هواجسها ليس الا حنفة من ماء مزيج بآثار المعادن والدمسم والزلال ، وأن ليس فيه من السر الذي يمتلك اللب او يغير من أسلوب الحياة وزن ذرة» . أجل أراد أن يفهمه ويقول لها ان «فطرات الدم التي وهبها إياها ذات في يومها الأول ، فابتلع طحالها كرباتها، واخترن كبدتها حديدتها ، وطرححت كليتها ماءها» . ولكنه إذ نظر في عينها ورأى جسامة الوهم الذي شغل بالها ، أثر أن يحتفظ بحقيقته «العلمية» لنفسه وان يتركها في وهما سادرة .

وكان ما لا بد أن يكون . فقد مضت شهور كاد ينسى فيها الطبيب المرأة الطعينة وأوهامها وهواجسها ، الى أن بلغه ذات يوم الخير الذي لم يدرك له حدوثه بخلد ، خبر انتحارها لعوامل «أبيت المحققين» . فمن المحققين من نسب اقدامها على الانتحار الى الفاقة، ومنهم من قال انه الحب اليأس . اما الحقيقة فإن الطبيب هو وحده الذي عرفها ساعة استلم الرسالة التي كتبها اليه المرأة يوم فارقت الحياة . كتبت تقول : «لقد جاهدت طويلا في صيانة وديعتك من الأذى ... وأرى من الخير أن أترك الحياة وأنا قوية على ما تريده في من قوة النفس والخلق ... ألم أقل لك اني صائنة دم أجدادك من الدنس ؟ وداعا» .

ولا اعتقد انه يصعب علينا بعد هذا أن نتخيل طبيعة التحول

(١) «بنت الساحرة» — منشورات دار مجلة الاديب — ص ٩-١٠

الذي طرا على حياة الطبيب ومعتقداته ونظرته الى الحياة . تحول يجب الا يكون في طبيعته ادنى من التحول الذي طرا على نفسية المرأة المنتحرة واخلاقها . ومثل هذا التحول لا يمكن ان يكون شيئا اخر غير الانتقال من الرؤية الزهوة بدقتها العلمية وتنبؤاتها الحتمية والواقعة ثقة مفرورة مطلقة بقوانينها التي تريد ان تقيم جسرا مباشرا بين الاسباب والسيئات ، الى الرؤيا التي تطمح الى ان ترى وراء المنظور البسيط المنظور المعقد ، ووراء الواقع ما فوق الواقع ، ووراء العالم ما بعد العالم ، ووراء قناع المادة «الوجه الاكبر» المتلثم بالف قناع اخر غير المادة . ولنترك للطبيب مهمة تلخيص هذا التحول :

«لبيت طويلا بعد تلك الايام اسائل نفسي وانا اتقلب بين الحزن وغذاب الضمير ، عن حلقة واهية في تلك القصة الغريبة اموه بها على ضميري ولكن عشا كنت اتساءل . فلم يكن ثمة شك في ان سلمى قد قصت في ايلول ضحية الدماء التي انقذتها من الموت في تشرين . فهل هو الوهم الذي بلغ بها هذا المبلغ واوردها الموت ؟ ام ان الواقع كان يلعب في جسد سلمى على مسرح يجله علمي الذي كنت اتق به ، بل وينكره انكارا تاما ؟ افكانت في تلك القطرات من الدم سموى الكريات البنية الاشكال والطباع ، وسوى المواد المعروفة الخواص والانواع ، عناصر من طبيعة مجهولة استطاعت ان تنقل الى جانب الغذاء والهواء الصفات الخلفية من نفس الى اخرى ؟ لقد اتعبت عقلي كثيرا في السؤال والتفكير والجواب ، وعلمت منذ غادرت قاعات الدرس قصور ما في الكتب عما في الحياة ، ولكني لم استطع ان اتناسى لحظة واحدة ان ايماني المطلق بالعلم قد جرتني في حقبة من الزمن ، كما كان الجهل المطلق جديرا بان يجرتني ، الى ان افتح امام روح شابة وجسم جميل ابواب الفناء . ان تلك هي مشكلة حيائسى وندامتى الكبرى التي لم استطع ان اتحرر من وخزاتها حتى اليوم» (١) .

ولناخذ على سبيل المثال ايضا قصة «انتقام محلول الكينا» . واعتقد ان عنوانها هو اول ما سيستوقفنا فيها . ان يتضح من العنوان اننا هنا ايضا امام قصة علمية ، طبية على وجه التحديد . ولا ريب ان دراسة الدكتور العجيلي للطب كان لها تأثيرها البالغ في الجو الذي اختاره العجيلي اطارا لباكورة انتاجه . ولكن لا ريب ايضا في ان المفارقة بين «الرؤية» و«الرؤيا» قد اتيج لها ان تكتسب بروزا خاصا في هذا النوع من القصص الذي تتولد فيه الرؤيا من الرؤية بالرغم يجب ان نقول بفضل مما بينهما من تعارض وتضاد . والعجيلي مدرك لهذه الحقيقة ، وهذا ما يجعله يؤكد في تقديمه لقصة «انتقام محلول الكينا» على لسان راويتها الدكتور عبد الله انها «قصة غريبة يزيد في غرابتها ان يتعرض لها بوجه خاص ابناء بيئة علمية لا شك بواقعيته بعيدة جد البعد عن دنيا الخيالات والاهام» (٢) . والقصة هي قصة طالبين في كلية الطب ، حافظ وشرف الدين ، ما كانا بالنجبين ، ولكنهما كانا مثل شن وطبقة متلازمين لا يطيقان بعدا او فراقا . فاذا «غضب المعلم من احدهما ضرب الآخر ، وان قصر احدهما في درس التاريخ قصر الآخر في الجغرافية . رسبا مجتمعين في صفوف متعددة ونجحا مجتمعين» . ولم يكن ثمة ما يميزهما غير لؤم في طبع الاول ، حافظ ، وغير طبية قلب شرف الدين . وقصد اشهر امرهما بين رفاقهما في الكلية ، فاطلقوا عليهما لقب «الزوج» . ولقد ظل «الزوج» هكذا طيلة «سنتين اربع من دراستهما الجامعية لم يقسو ظرف او حادث على ان يفصم عروة اتحادهما القريب هذا» الى ان عرفا غانية بسيطة التفكير ، لطيفة ، احبتهما زوجا كما وجدتهما وكان لها من رضى النفس ولين العريكة ما حال دون تعظم العسرة

(١) المصدر نفسه - ص ١٨ .

(٢) المصدر نفسه - ص ٩١ .

بينهما في تنافسهما على قلب تلك المرأة . ولكن الشيء الذي ما كان ينتظره احد هو ما حدث في نهاية السنة الجامعية الرابعة حين افترق الزوج على اثر اجتياز حافظ الامتحان الاكاديمي ورسوب شرف الدين فيه . وقد رسب هذا الاخير عندما وجه اليه الفاحص السؤال التالي: «امامك محلولان من محاليل الكينا احدهما تعرض منذ ثمانين واربعين ساعة الى غبار ملوث بالجراثيم والاخر تعرض الى ذلك الغبار منذ خمس دقائق ، واضطرت الى حقن مريضك المصاب بالمalaria بواحد منهما على حاله قبل ان يتاح لك تعقيقه بالحرارة ، فايهما تفضل ؟ اما جواب شرف الدين فكان الجواب المفلوط ان فضل المحلول الثاني الذي لم يتلوث بالغبار الا منذ دقائق خمس ، ولم يدر بخلده ما قصده الفاحص من التنبه الى ان محلول الكينا قاتل للجراثيم بنفسه اذا بقيت فيه مدة معينة من الزمن ، وبهذا يكون المحلول الذي تعرض منذ اسبوع للغبار الحامل للجراثيم قد تعقم وطهر في هذه المدة ففى حين ان المحلول الاخر لم يتح له الوقت الكافي لذلك» .

وما ان رسب شرف الدين حتى اصبح حال الزوج بعد هذا الرسوب ، كما يحدثنا رواية القصة ، حال ذلك الشاعر القديم حين قال :

فلما تفرقنا كاني ومالكاً لطول اجتماع لم نبت ليلة معا

ومع الافتراق برز لؤم حافظ ، فقد استأثر لنفسه بلطفية ، وصار يسخر من صاحبه ويتعالى عليه . وقد تألم شرف الدين لذلك مبرر الام ، فانطوى على نفسه ، وسيطرت عليه نزوة عنوانية فصار يتناول على زملائه واساتذته بالكلام والسباب ، فما كان من هؤلاء الا ان حكموا عليه بانه حاد من جادة الصواب وجن ... وبالفعل جن شرف الدين واستقر به الطاف في مستشفى المجانين في ضاحية من دمشق . ومضت الاعوام وتخرجت دفعة شرف الدين اطباء توزعوا ففى مشارق الارض ومغاربها . وشاعت الصدفة ان تجمع بين رواية القصة الدكتور عبد الله وبين الدكتور حافظ في منطقة واحدة تقع على تخوم البادية السورية . وقد بلغ الدكتور عبد الله من اخبار حافظ مسا ساءه ، ولاسيما شكوى مرضاه من قلة درايته ، ولكنه كان يلتبس له العذر بانه طبيب مبتدىء ، وكان يطمئنه عليه ان «منطقة عمله لا تحتاج الى كثير علم او طويل دربة ، فهي منطقة مرزقية قد استوطنتها الملايا فلا مريض فيها الا من يشكو نوبات البرداء وضخامة الطحال» وهذا نعيم الطبيب المبتدىء اذ يكثر فيه عمله وتقل اخطاؤه» .

وحدث ما كان لا بد ان يحدث . جاء سبعة من المرضى بالبرداء الى الدكتور حافظ طالبين اليه حقنهم بالكينا . وكان لديه قارورتان من محلول الكينا وكان يشك في تلوث احدهما لان خادما المستوصف تركها مفتوحة اثناء كنسه الفرفة منذ اسبوع ، فعزلها على ان يطهرها متى احتاج اليها ، وفتح القارورة الطاهرة ليحقن منها المرضى السبعة . ولكن ضوضاء عنيفة صادرة عن متشاجرين عند باب المستوصف اضطرته للخروج لتهدئتهم ، وعاد بعد خمس دقائق ليحقن المرضى من القارورة التي ظلت مفتوحة اثناء غيابه ، فكان ان قضى السبعة نحبتهم بسبب تلوث المحلول وبسبب خطيئة الدكتور حافظ الذي غاب عن ذهنه ان محلول الكينا يملك القدرة على قتل الجراثيم اذا بقيت فيه مسدة طويلة من الزمن والذي كان عليه بالتالي ان يحقن مرضاه بالقارورة التي تلوثت قبل اسبوع .

ويبدو ان موت المرضى السبعة اثر تأثيرا شديدا على اعصاب الدكتور حافظ ، فحاول الانتحار ، ثم خائنه اعصابه نهائيا فجن ولحق بصاحبه في مستشفى الامراض العقلية . وعادا متلازمين كما كانسا ، قد زالت بينهما كل الحواجز حتى حاجز العقل .

وكان الامر الى هنا غريبة من غرائب المصادفات ، على حد تعبير الدكتور عبد الله ، رواية القصة . ولكن الصدفة ايضا شاعت للدكتور عبد الله ان يلتقي بعد بضع سنوات بلطفية ، الغانية التي هام بها

«الزوجة» أيام الدراسة الجامعية ، فروت للدكتور عبد الله الشطر
الناقص من القصة . قالت :

— بعد ان سقط شرف الدين في صفه لحقت حافظ وعشت معه
في بيته ... وقد اراد مرة ان يبين لي قدرتي عنده فقال لي انه في
سبيلي ضحي بصدقه الصدوق شرف الدين ، وذلك يوم الامتحان عندما
وجه الفاحص الى شرف الدين سوألا كان يجعله هذا الأخير ، فالتفت
الى حافظ يستنجد ، فافتنم هذا فرصة ذهل فيها الفاحص واعطاه
الجواب المفلوط عن عمد وتصميم . كان السؤال يتعلق بقشر الكينا
او حب الكينا ، لا اعرف !

وهكذا انتقم محلول الكينا، واي انتقام ! ساق حافظ صديقه
شرف الدين الى الخطأ في ساحة النظريات ، وخطأ هو عين الخطأ
في ساحة العمل ! حقا ان للنفس الانسانية اسراراً مغلقة بالف غشاء
وغشاء ! ولتترك راوية القصة يلخص « الرؤيا » لنفسه ولصادقائه .
« كلما تأملت يا اصدقائي هذه القصة العجيبة كما اتضحت لي
في شكلها الأخير انتابني الدوار . اذ يخيل الي ان في ثنايا حلتها
المقددة بتصاريف القدر وتوافق المصادفات خيوطاً من الترتيب المنطقي
الحكم ، فاطيل البحث فيها عن السبب والمسبب والمقدمة والنتيجة
حتى اكل واتعب . ولقد نفست يدي من الوصول الى الحقيقة في
حوادثها الغريبة ولكنني اسوقها اليكم كما عرفتكم وعرفتكم لطيفة
نادرة من نوادر الحوادث وعجيبة من عجائب الحكايات فيها عبرة لمن
اراد ان يعتبر والفلسفة لمن شاء ان يتفلسف » (١)

واذا كان المرض يقدم جواً مثالياً لابرار التعارض والتناقض
بين الرؤية والرؤيا ، فان المرض ايضا بما يحدثه من اختلال في قوانين
الجسم المادة المعروفة والرؤية يمكن ان يكون السلم الذي به
نرتقي مراقي الرؤيا ، والمفتاح الذي به نقتحم عوالمها المجنحة التي
لا تكون شفافة الا لمن تحرر من قوانين المادة والحياة في جسمه .
ومن هذا القبيل قصة « حمى » المكتوبة بأسلوب اليوميات والتي لا
يعتمد سردها مع ذلك على التقويم الزمني وانما على ما تسجله
درجات الحمى من ارتفاع وانخفاض في جسم ذلك الاخ الذي قتل
اخاه غيرة وحسداً في نوبة شديدة من الحمى . فلكان الحمى حورت
الجسم من عقالة فأقدم على اقتراف ما لم يكن ليقترفه بتاتا فيما
لو ظل خاضعا لقوانينه المألوفة التي من اولى خصائصها التمييز
بين الخير والشر . وبغض النظر عن جريمة القتل ، الدنيئة كل الدناءة
في مقاييسنا نحن البشر الاصحاء ، فلننظر اي عالم اسطوري ارتفع
اليه الاخ القاتل على اجنحة حمائه التي كانت قد تجاوزت الدرجة
الأربعين :

« لقد قتلت اخي ثم اخذت اصعد في الجو . اني اسمع خفق
الاجنحة وارى الارض تنأى عن عيني . ايها الجناح الخفاق اين
تمضي بي ؟ انك تخترق بي اجواء من لهب والسنة من نار لا دخان
فيها ولا قفار . ان في رأسي عاصفة ، وعيناي تنانان من وقبيهما
وهما تتطلعان الى اغوار العالم الذي تطير بي فيه . علام تسرع ؟ اتريد
ان تهرب من الزمن او تبقي الخروج من الوجود ؟ لا اشتكي الا جفاف
الفم وحرقة البلعوم . اليس بين اطباق السماء ماء ؟ ايها الطائر
حنانيك . اما ان لي ان اشتعل لها في هذا الجحيم؟ كلما امعن
الجناح الخفاق في الصعود زاد السعير وقداً . يخيل الي اني اسمع
حفيف افلاك النجوم في دورانها وارى انقراض الشهب والرجوم .
اهذه تخوم الكون وحدود الوجود ؟ »

وعندما تهبط حرارة الحمى ، يكون السقوط واكتشاف الجريمة :
« رباه رحمك ، لقد هيض الجناح وتمزق . اية هوة هذه التي

اتردى فيها ؟ اني ارى العوالم التي اجتازتها في صعودي واحدة اثر
واحدة تتراجع في عيني . النجوم ، وتلوح لي الارض ، ثم الذرى ، ثم
السفوح ، وحسن المسجى ، وهند الباكية ، وجريمتي ، وحماي . لقد
سقطت في مستنقع آسن . اماء » (٢) .

وقصة « النوبة القاتلة » تؤكد هي الاخرى ما في المرض من قوة
عجيبة لا يتمتع بها بحال من الاحوال الجسم الصحيح المعافى نفسيا
وماديا ، المرض كمشكاة نزل منها على عوالم لا يمكن لابصارنا الحسيرة
ان تشق حبسها ، وكفتاح الى مفارة عجيبة لا تعقلها ولا تنظم الحياة
فيها النواميس الطبيعية المعروفة لدينا ، او بالاحرى المألوفة لدى
خلايا دماغنا القاصر العاجز عن ان يرى الحقيقة العليا ولو كان
ارتفاعها عن الحقيقة المبتذلة قيد انملة لا اكثر . وما « النوبة
القاتلة » الا داء الصرع ، ذلك الداء الذي سمي في الماضي بالمرض
الالهى لانه لا يصيب ، كما كان يسود الاعتقاد ، الا المتألهين من
البشر ، العباقرة الذين يقض لهم ان يروا ، وبتعبير صوفي ، ان
يعاينوا ما لم يقبض لنا نحن البشر العاديين الاسوياء ان نراه
او نعاينه .

وابطال « النوبة القاتلة » اربعة : الطبيب ، راوي القصة كما
هي الحال في قصص العجالي جميعا ، وعبد العزيز افندي الموظف المنفى
في بلدة صغيرة ، وزوجته ، وصديقه سليم الداني . اما محور القصة
فهو العلاقة الائمة القائمة بين الزوجة والصديق من غير علم
الزوج . والطبيب الراوية هو وحده الذي كان على معرفة بهذه
العلاقة ، ولهذا فإنه هو وحده الذي اتيح له ان يعرف الحلقة المفقودة
التي تستطيع هي وحدها ان تقدم تفسيراً « مقبولا » لما سيحدث . وما
سيحدث سيقف كل الناس عاجزين عن فهم بواعثه واسبابه ، حتى
القضاء الذي كان يهمه اكثر من اي جهة اخرى ان يعرف البواعث
والاسباب تلك . ولتترك للطبيب الراوية ان يقص علينا ما حدث ، وان
بتفصيل قد يجده بعض القراء مملا ، ولكنه ضروري :

« في عصر احد الايام كنا في حلقة ضمت معظم موظفي بلدة (م)
نستمع الى الحديث الشائق الزحوم بالفكاهة الذي كان يديره علينا
سليم افندي الداني . فكانت مني التفاتة الى عبدالعزيز افندي وهو
في مجلسه مثلنا قد القى بكل سمعه الى الحديث فرايته وقدامحت
منه الكتابة التي كانت تظلل في معظم الاوقات وجهه الصارم التقاطيع ،
فبدا صبح الملامح لامع النظرة منبسطة الجبين وارتسمت على شفتيه
المتلئتين ابتسامة فذة كانت تمثل فيها قوة نفسية غريبة ، بدت
ليني طافحة من كل ملامحه . وبينما كنت ابسم كغيري لما كان
يرويه لنا سليم الداني رحت اسائل نفسي عما كان يقوله او يفعله
عبد العزيز افندي لو درى بالحديث الذي حدثني به سليم البارحة عن
زوجة هذا الاول ، في لحظة من لحظات زهوه بتهافت النساء عليه
وعشقهن له . قلت لنفسي ان عبدالعزيز سيقول سليما او يقتل المرأة
ولا شك . وبفئة ، او في سرعة نشبه البفئة ، بدا ليني ان تبدا
غريبا قد اصاب عبدالعزيز افندي ، فقد شحب وجهه وجمدت الابتسامة
على شفتيه وتصلبت النظرة في عينيه وهو يحدق في وجه سليم افندي .
ثم زاعت نظرائه لحظة ورايته يلعب ريقه ويقبض بيديه متشجعا على
مسندي كرسيه . وقبل ان يفتن احد غيري الى هذا التسلل
المفاجيء انبعت عبدالعزيز افندي من مجلسه واقفا بسرعة اللولسب
وانطلقت من حجرته صيحة قصيرة محشجة اجفل لها الحاضرون ثم
لم يلبث ان تطوح ووقع كتلة واحدة في مكانه ، فسمعت بين ضجيج
الكراسي المتداعية خلف الناهضين وصيحات الدهشة والعجب رئيس
اصطدام رأسه بارض المقهى الحجري ، واضحا عاليا . »

وقد نظن للوهلة الاولى اننا امام نوبة صرع عادية . وهذا ما ظنه ايضا الطبيب ، راوي القصة ، الذي حاول ان يخفف عن صاحبه عبدالعزيز وطأة الداء بتوكيده له ان مثل هذا الداء ينزل عادة بالاذكياء والمبرزين منهم . ومع ان تلك النوبة لم تكن الاولى من نوعها الى اصيب بها عبدالعزيز افندي الا انه يصارح صاحبه الطبيب بان ما حدث له هذه المرة يختلف كل الاختلاف عما كان يحدث له في المرات السابقة :

— اريد ان احدثك بالذي رأيته ساعة ان وقعت وقعتي تلك في المقهى . لقد قلت لي انك كنت ترافقني حينذاك فرأيت بصري قد زاغ ووجهي قد شحِب . واحسيني قادرا على القول اني كنت حتى تلك اللحظة التي تصف واعيا شاعرا بما حولي . وفجأة نبت لعيني وأنا احدث في وجه صديقنا سليم ملامح شاحبة لصورة مألوفة لسيدي . واخذت تلك الملامح تتضح بسرعة وتبرز امام ناظري حتى خيل الي اني اراها شفاف عن وجه سليم او اني ارى وجه سليم يشف عنها ، وحينما انطلقت من صدري تلك الصيحة كنت قد تبينت تلك الصورة وعرفت صاحبها .

— صورة من كانت ؟

— صورة امرأتي

ومضى على هذا الحادث ما يقرب من عام حاول فيه الطبيب عبثا ان يخفف وطأة الداء عن عبد العزيز افندي .

ولقد توطدت بين الرجلين صداقة قوية لم يكن ينقصها سوى علم الطبيب بالصلة الائمة التي ازدادت توثقا بين سليم الداني وزوجة عبدالعزيز . وما كادت عشرة شهور تنصرم حتى لاحت على عبدالعزيز علائم القلق التي هي عنده بمثابة نذير مسبق بنوبة جديدة من نوبات الصدع . ولقد جاءت النهاية ، على حد تعبير الطبيب الراوي ، « فاجعة بشيسة » ، نضم في ثنايا تلك الجريمة المروعة مثالا جاوز كل ما كنت افدعه عن قوة النفس اذا ما غلب عليها ، قوة على العلم : باختراق الحجب الصفيضة القائمة امام عقلا الواعى وحواسنا القاصرة ، وعلى العمل : بتحريك جسمنا المادي نحو غايات لجمنا فيها اثناء حياتنا العادية بالخوف والعرف اللذين اعتدنا على دعوتهما بناموس الاجتماع » (1) .

اما الجريمة المروعة التي ورد ذكرها على لسان الطبيب فهي ، كما امكن للقارئ ان يتوقع ، الجريمة التي اترفها عبدالعزيز افندي عندما اطبق بيديه القويتين على خنق صديقه سليم الداني فاحمد انفاسه ، اثناء نوبة الصدع التي انتابته . اما لماذا خنق عبدالعزيز افندي صاحبه سليم الداني ، فهذا ما لا يعرفه هو نفسه ، وان كان يعرف بالتفصيل كيف اقترف جريمته . ولنترك الكلام له :

« اني اكاد اجن . لقد انتهيت الى الاعتقاد بانني قاتل سليم الداني لانك انت وخادمك وكل الظروف تقول بذلك . ولكنني اقسم لك بكل ما تريد اني لا ادري من قضية القتل هذه شيئا . استحلفك بالله هل تعرف لي دافعا الى هذه الجريمة ؟ ألم تكن صديقي من متآخيين ؟ سافص عليك كل ما جرى لاني اريد ان تثق بانني ضحية للقدر مثل سليم المرحوم سواء بسواء ، وانني لست ذلك الجرم الذي صوره المدمي العام للمحكمة والذي رأيت الحكم عليه في نظرات القاضي . » (لم استطع النوم بعد ان فارقتكم الا بعد ان تناولت قرصا مما اعطينيه . وفي الصباح قمت ناشطا فليست ثيابي ثم جلست وزوجتي نتناول الشاي . وكنت اصفي الى حديثها وانا احس ثورة في صدري . وبينما كنت اتطلع الى وجهها رأيته يتعكر فجأة وتبدو عليه انطباعات ملامح غريبة اخذت تتوضح شيئا وراء شيء . أتذكر حادثتي تلك في المقهى ؟ لقد كانت هذه اختها . وكان الوجه الذي رأيته هذه المرة

(1) : المصدر نفسه - ص ٨١ .

منطبعا على وجه امرأتي وهو وجه صديقنا سليم . .

وشعرت بدمي يفور في عروقي وان صدري يكاد ينفجر غيظا . ولا بد من ان تكون زوجتي قد لاحظت ذلك اذ سمعتها تسألني بصوت الخائف الفرع : عبدالعزيز ، ماذا جرى لك ؟ ولم التفت الى قولها اذ خيل الي ان شفتي صديقي تنفرجان عن ابتسامة مزعج بفيضه وانني كنت مفسودا بذلك الهزء . فقممت وأنا أهم بشيء ، ولعلي صرخت كما صرخت تلك المرة قبل ان افزع على الارض ، ولكنني منذ فمت من مجلسي شعرت بانني فقدت رشدي كاملا . ان بعض المارة قد شهدوا بانهم راوني اسير بخطى ثابتة مغير الوجه مزبد الفم في الطريق ، ولكني اؤكد لك يا صاحبي اني لم استرد وعيي الا وانت توفظني من سباني وسألني عن جريمتي ، اهي جريمتي ام جريمة القدر ؟ لقد صرعتني هذا الداء نوبات عديدة فلم أضرب به احدا ، فلم صب القدر كل نقمته على حياة صديقي بيدي هانين ؟ أأكون مجرما ثم تكون جريمتي قتل اعز الناس الي والصديق الذي اصطفينه من هذا البلد ؟ انبئني يا صديقي ، قل ! » .

وبالطبع لم يستطع صديقه الطبيب ان ينبئه بشيء ، مع انه الوحيد الذي وضع يده على سر الحلمة المفقودة وادرك لم اصطفى عبد العزيز ضحيته اصطفا ولم يعتد على غيره من الناس في الطريق ؟ وما الفائدة أصلا من ان ينبئه بالحقيقة ويقول له انه اصطفى سليم الداني بالقتل لانه كان يدوس عرضه ويخونه مع زوجته ؟ ان عبدالعزيز نفسه سيرميه بالكذب « لانه لا يعرف الحقيقة الا في اللحظات القليلة التي يركب فيها داؤه الالهي فيمزق عن عينيه حجب الحياة البشرية العادية » . فهل من فائدة يجنيها هذا المسكين لو هتك له السر سوى ان يفضحه في زوجته ويؤذي ليالي سجنه ظلمه وعداها ؟ ولعل الفائدة الوحيدة المجتناة من الثمن الباهظ الذي دفعه عبد العزيز عن جريمته اللاواعية - ١٥ عاما سجنًا - هي الفائدة التي نستطيع نحن قراء العجيلي - ان نستخلصها من تلك القصة الغريبة ، قصة امرئ يخرج « من بيته هادئا في الصباح الشرق فيسير فربابة ربيع ساعة ، ويلقى اناسا على طريقه فلا يعارضهم بخير ولا شر ، ثم يقرع بابا يفتحه رجل غافل فيقتله خنقا » لانه رأى صورته منطبعة على وجه زوجته مثلما انطبعت صورتها هي على وجه ذلك الرجل قبل عشرة شهور ، كل ذلك وهو اسير نوبة صرعه . انها كما نرى قصة « لا يقبلها عاقل ولا يترك عليها طبيب » ، ولكنها مع ذلك اقرب القصص الى العقل اذا ما ارتقى هذا العقل ان يسير في الطرق الغريبة التي يرسمها له العجيلي ، بشرط ان يحرق نفسه من القشاة الصفيضة التي ضربت بنسجها حول الخلايا الرمادية فأعتمتها عن رؤيته الحقائق العليا ولم تأذن لها بان ترى الا ما اذن لسائر الناس ان يروه ، أقصد الناس الذين اصاب الروتين والعرف والتعود ابصارهم بالكمه فهي تبصر ولا ترى ، وترى ولا تعين ، وتكتفي بالرؤية ولا تشرق بالرؤيا .

فلنبصر باعين جديدة . هذا ما يطالبنا به العجيلي ، وهذا ما تحثنا عليه كل قصة من قصص « بنت الساحرة » ، ذلك اننا اذا ما استبدلنا ابصارنا الحسيرة بفعل الروتين اعيانا جديدة ، او بالاحرى عضولا جديدة ، فنحن ان نرى ونعاين كيف ان محلول الكينا يمكن ان ينتقم فحسب ، وكيف ان قطرات الدم يمكن ان تحدث انقلابا هائلا في الصفات الخلقية فحسب ، وكيف ان الصرع قد يكون مرضا الهيا حقا فحسب ، ولكننا سنرى ايضا ونعاين كيف يمكن للصفاد ان تنتقم في قصة « الصفاد » ، وكيف يمكن للقدر ان يجمع بين كائنين بصلة لا تقبل انفصاما حتى قبل ان يبلغ احد هذين الكائنين من العمر يوما واحدا ، وذلك في قصة « المعجزة » ، وكيف للموتى ان يقوموا حقا وصدقا في قصة « قيام الموتى » ، بل كيف يمكن

للسحر، لا السحر النفسي أو سحر الأحياء الذي يقر به القرن العشرون، وإنما السحر الحقيقي الذي حاكت أساطيره القرون الوسطى وما قبل الوسطى، أقول كيف يمكن للسحر الوسيط هذا أن يفعل فعله ويأتي أثره حتى في القرن العشرين الذي نزهو باننا نحيا فيه، وذلك في قصة « بنت الساحرة » القصة الوحيدة في المجموعة التي ليس فيها أطباء أو مرضى وإنما غريبة ساحرة كالفجريات اللائي عرفنا بهن الأدب الشعبي أو الأدب الموروث عن حضارات توصف اليوم بانها غير عقلانية .

والحقيقة أن قصة « بنت الساحرة » بتفردا هذا بين سائر قصص المجموعة تمثل خطوة أو مرحلة جديدة في أدب المجلبي . فلنكن العجلى قد استنفد جو الطب والمرض وما يمكن أن يوحي به من ظاهرات لا يمكن تفسيرها بقانون العقل وحده، فعاد إلى جو أكثر أصالة هو جو البادية السورية الذي فيه نشأ وترعرع قبل أن ينتقل إلى جو الطب أثناء دراسته الجامعية . وإذا كان جو البادية يضيق مجالا بحكم طبيعته عن الرؤية بمناها العلمي، فإنه بحكم من طبيعته أيضا أرحب الأجواء اتساعا للرؤيا . والواقع أنه ما من ظاهرة طبيعية تمتزج فيها الرؤية بالرؤيا وتمحي فيها المعالم والحدود بينهما كظاهرة السراب التي هي بالتأكيد ظاهرة علمية ترجع إلى شدة حرارة طبقات الهواء أو إلى عدم التساوي في كثافتها، وبالتالي إلى عدم التساوي في خط انكسار أشعة الشمس . ولكنها في الوقت نفسه ظاهرة وهمية لا وجود لها إلا بالنسبة إلى عين الناظر . والسراب، هذا الشيء الموجود وكأنه لا موجود، أو بالأحرى هذا الشيء اللاموجود وكأنه موجود، هو من أكثر من وجهة نظر واحدة كلمة السر التي تلخص عالم المجلبي وتفتح مغاليقه أو جواز المرور إلى مكونات مغائره وكنوزها . وما « الظهيرة »، أروع قصص مجموعة المجلبي الثانية، « ساعة اللامزم »، إلا قصة سراب، سراب عاينه مزيد، الجندي الهجان، وعائناه نحن معه، ثم لم يعد يدري، ونحن معه، ما إذا كان السراب حقا سرابا والوهم وهما . واني لمزيد، ونحن معه، أن يميز بين السراب والحقيقة وسط تلك البادية المحترقة المحترقة بلظى الهجيرة ؟ كان الهجانة، رفاق مزيد، قد غربوا منذ الصباح وتركوه في الخباء وحده خفيرا، وكانت « الشمس تنقد الأرض ملتية، وفي دائرة فطرها مد البصر من تلك البادية المحترقة بنار الظهيرة لم يكن يتنفس حي أو يمتد ظل ... وكان يضطجع في رواق الخباء فيشمر بالسموم تخترق فرج الرواق كأنها أنفاس ثعابين تفتح في مسمعه وتلفح وجهه . أما إذا مد بصره إلى السهل المنبسط أمامه فإن الهواء كان يلوح له في جو ذلك السهل كأنه السنة متوهجة من لهيب أبيض، والتراب كأنه حميم يغلي تملوه ابخرة لا ترى ولكنها تحس . وكانت تتراعى لعينه بقع من السراب متفرقة على مد البصر كأنها بحيرات لجنية من ماء صاف، وكلما تقدم النهار اجتمعت تلك البحيرات واتسعت . وبألها من بحيرات عجيبة تفور وتغلى ويتلاطم موجها ويتطاحن بين نظرة من مزيد وكرة من عينه عليها » (١)

ولم يكن له من سفير في وحدته وفي حرارة الهاجرة غير خود، أو بالأحرى طيف خود، تلك الصبيبة الفرعاء المشوقة، اللينة القند، التي « في عينها سحر وفي عضدها الإبن سوار تخين من زجاج أزرق » . لقد عرف مزيد خود في قرية على الفرات، وكان يميزها عن سائر لداها « طول ووثوب نهدين ورئين ضحكة » . ولقد جمعها ذات ليلة إياب من مراح الفم، فجاذبها حديث الفزل فما تاب، واحتضن كفها في كفه فما تمتعت، لكنها صدمته ضاحكة حين حاول أن يقبلها . ولقد ظلت تلك القبلية التي ما نالها حسرة حياته التي ما بعدها حسرة . ولكم يحلو له الآن، وهو في خبائه يتلوى تحت

لظى الظهيرة، أن يغمض عينيه ويثصور

يتصور تلك الإهانة التي لم تكن، تلك القبلية التي لم يقبضه أن يطبعها على خد خود الاسجج اللامع في شقرة محروقة المزدان بوشم صغير كأنه زهرة برية، أو على ثغرها الألمس المصنوم على شفة عليا نائمة وسفلى غليظة تملأ الفم والقلب .

و« ملأت رأسه وصدره وخياله تلك القبلية الضائعة فكان وهو يتحرق ندما عليها وشوقا إليها يكاد يحس بشفتي خود بين شفتيها ويضم قدها إليه » . ولكنه ما يكاد يسترسل في حلمه حتى يوقظه لسع حديد الخيمة المحمي . وفيما هو كذلك، بين الحلم واليقظة، مرت بخيائه فافلة انفصل عنها أحد رجالها وتقدم من مزيد وهويلت لها لئلا تل على ما به من عطش . فقام إليه مزيد وقدم إليه بغيته، فعب الرجل حتى ارتوى . ثم انبطح على تراب أرض الخيمة الارتوية ظلا . وبعد هنيهة من الزمن قال الرجل وكأنه يريد أن يكافئ مزيد أعلى جميله :

— اعط يدك للشيخ عبدالله ليري حظك .

فمد إليه مزيد كفه فتأملها الشيخ عبدالله مليا ثم قال :

— في كفك بنت واي بنت : طويلة، شعرها لامع، مقرونة

الحاجبين . وفي نفسك من هذه الخلوة شيء .

— ما هو ؟

— قبلية ...

فارتجف مزيد الذي عادت إلى ذهنه خاطره عن القبلية التي فاتته

من ثغر خود . ولكن الشيخ عبدالله تابع :

— كم تدفع في قبلية من خدما ؟ .. هل تدفع هذا البرنس

الأحمر ؟ (٢) .

فقال مزيد وهو يحسب المسألة مزاحا وهزلا :

— نعم .

ولكنه ما وجد إلا والشيخ عبدالله قد اقتاده من يده خسارج الخيمة . فسأره مزيد والابتسامة على شفتيه . و« أحس بالشمس من فوقه تلهف بوقدها وبالأرض من تحته تغلي بحرها . وحدث نفسه الرجوع إلى الخيمة ولكن عينيه غامت بالوهج ورأسه دار من الحر . وبدلا من أن يسير إلى الظل تطلع إلى السراب فرأى فيه شخصا يتقدم من بعيد . وذلك أجفائه ثم فتحها ليثبت الشخص، فراه أن أن تبدى له قد امرأة .. ووجف قلبه .. ولم يصدق عينيه، فقد كان يعرف ذلك القند ويعرف صاحبته . أن هذه التي انفصلت إليه من سراب الصحراء مقبلة عليه بقامة فرعاء وشعر وصف وخد يزنبه وشم كزهره الخاون البرية وشفتين خلقتا للقبل لم تكن ... غير خود، خود حبسبة القلب ! »

وبنقلة بارعة من الراوي نجد أنفسنا، بعد أن بلغت القصة ذروة توترها، في المستشفى العسكري حيث يعالج مزيد من ضربة الشمس التي كادت تقضي عليه . وإلى جانب سرير مزيد كان يقف رئيسه اللامزم والشيخ عبدالله الذي وجهت إليه تهمة سرقة البرنس الأحمر فطلب شهادة مزيد مؤكدا أنه إنما ابتاعه منه :

— أنا اشتريته وهو باع .

— بكم اشتريته ؟

— أسأله يا سيدي . أسأل مزيد !

وما كان مزيد يقادر على الإجابة وإن كان قادرا على السمع . وكان « مغمض العينين وكأنه في غيبوبة . ولم يكن في الحقيقة كذلك، ولكنه وهو مغمض العينين كان أقدر على استعادة ما رآه منذ أيام في حر الظهيرة في البادية . كان السراب في عينيه المغمضتين يهوج موجا بينما كانت خود تغوضه إليه . أيخدع عن خود وهو الذي قضى لياليه

(٢) : جزء من زي الهجانة السوريين .

(١) « ساعة اللامزم » - دار العلم للملايين - ص ٦٤ - ٦٥ .

في تذكرها وتريد صور كل حركة من جسمها الموقوف لعينيه ؟
لقد كانت تخوض السراب اليه مخاضه اليها حافيا ملهوبا .
ولما التقيا في تلك البادية القفراء وحدهما لا رقيب عليهما الا
الشمس المنقذة ضمهما الضمة التي كانت تملأ نفسه شوقا ونوفا ، وتمتع
بالقبلة التي فاتته منها ليلة آبا وحيدين من مراح الغم ، نعم ،
لقد قبض الثمن ، ثمن البرنس ، فلماذا يتكر ذلك على الشيخ
عبدالله ؟ » .

وكان صوت الملازم ما يزال يعلو مكررا :

— مزيد ، اجبني . هل صحيح انك قبضت ثمن البرنس ؟ هل
تعرف عقوبة من يبيع شيئا من تجهيزاته العسكرية ؟ ثلاث سنوات في
السجن المنفرد ؟ اجبني : صحيح ما يقوله هذا القجري ؟
فجمع مزيد « قواه ليخرج بنفسه من حلمه الجميل ، ورفع راسه
قليلا ليقول بصوت ضعيف مستسلم :

— صحيح يا سيدي الملازم . لقد قبضت الثمن !

هل كان ما رآه مزيد سرايا ؟ ان هذا سؤال لن نتلقى عنه
جوابا ابدا . ومهما تكن فتاعتنا ، فلن نجد له ابدا ايضا
تفسيرا . ان العالم الذي أطل عليه مزيد للحظات فرأى منه ما رأى
هو غير عالمنا الذي نحيا فيه بالغة وباطننا تبعته فينا فتفتنا بان
قوانين ونواميس ازلية مكنية تحكمه وتنظمه . فلماذا يحدث لو ان
عالمنا الوطيد الراسخ هذا قد انفلت عقاله من قوانينه ونواميسه ؟
قد يقال ان هذا مستحيل ، وهو حقا مستحيل ، اللهم الا اذا
طرا اختلال على المنظور الممتد منا اليه ومنه الينا . ولكن هذا الاختلال
مجرد تخلخل في طبقات الهواء او عدم تساوي انحراف الاشعة
الشمسية ، فمئذلا يمكن لاي منا ان يعاين ما عاينه مزيد وما كاد
ان يودي به الى حافة الموت او الجنون .

ان الكون المحيط بنا هو الذي يصابه ببعض الاختلال في
قصة « الظهيرة » . ولكن هذا الاختلال قد يكون فينا احيانا وفي
نظرتنا الى الكون المحيط بنا . وهذا ما تصوره قصة « الحب والابعاد »
وراويتها الذي يرى العالم على غير الصورة التي نراه بها نحن لانعينه
اليمنى من زجاج . ومن كان يرى العالم بعين واحدة هو غير الذي
يراه بعينه الاثنتين . فالعالم عند ذلك لا يعود ذا ابعاد ثلاثة ، وانما
يتقلص الى بعدين اثنتين : الطول والعرض . اما البعد الثالث ،
الثخن ، فلا يمسود له وجود لانه ليس الا نتيجة لعدم التوافق بين
الصور التي تمكسها كل عين من عيني الانسان .

وعلى هذا فان البعد الثالث الذي نراه نحن الاسوياء النظر
بلا جهد ولا تكلف ، لا يراه ذو العين الواحدة الا وهما وبعد جهد
ولا ي . ولكن من هنا على وجه التحديد يكتسب العالم عمقا لا نعرفه
عنه نحن معشر ذوي العينين . فنحن لا نرى للعالم عمقا لان عمق
العالم بات امرا مألوف لدينا . اما ذو العين الواحدة فانه بحاجة
ماسمة ودائمة لان يهب العالم عمقا من نفسه وباطنه ما دام بصره لا
يرى العالم الا مسطحا . ويحق لنا ، والحالة هذه ، ان نتساءل من منا
يرى العالم على حقيقته : نحن معشر ذوي العينين ام راوية القصة ذو
العين اليمنى الزجاجية ؟ وعندما يخطبنا راوية القصة قائلا : « اني
لا ادرك الا وهما ذلك البعد الثالث الذي تتحدثون عنه انتم معشر
ذوي العينين ، فكل ما في في الوجود عندي صورة مسطحة لا تتواءم
فيها ولا بروز . فارت لي يا صاحبي لاني اعيش في عالمي ، ذي البعدين ،
الضيق ، بينما تعيشون انتم في عالم طويل عريض عميق ، ذي ثلاثة
ابعاد » (١) أقول عندما يطالبنا هذا الراوية بان نرتي له ، لا

(١) : المصدر نفسه - ص ٣٢ . - ولعله من المفيد ان نذكر ان
الدكتور عبدالسلام العجيلي يشكو فعلا من « العامة » نفسها التي
يشكو منها راوية « الحب والابعاد » .

ندري أخطبنا بالجد ام هو يهزأ بنا لاننا نحن الجديرون
بالرثاء والشفقة اذ ان الفتنا مع عمق العالم قد افقدتنا الاحساس
به كما افقدتنا الحاجة الى أن نهب العالم عمقه من أنفسنا لا من
ابصارنا وحدها . وبالفعل ، من منا يستحق الرثاء : نحن الذين لا نرى
من العالم غير ما اعتاد الناس من امثالنا ان يروه باعينهم الحسيرة ،
ام راوية القصة الذي أصبحت « الرؤيا » جزءا لا يتجزأ من وجوده
اليومي والذي كانت له مع « هندية » قصة قريبة الشبه للغاية من
قصة مزيد مع خود ؟

وقصور العقل البشري كاداة . وحيدة للدراك والفهم والتفسير
لا يتجلى على صعيد العلاقات الانسانية وحدها . بل لعل قصور ذلك
العقل على صعيد هذه العلاقات أصبح امرا معترفا به حتى على صعيد
العلم الرسمي . وكل المذاهب اللاعقلانية التي ولدتها الفلسفة والآداب
على مر الاحقاب لم تكن الا محاولة لتدارك ما قصر عنه العقل .
ولقد اعيد اليوم للامعقول اعتباره حتى من قبل المذاهب الاشد
تمسكا بالعقل والارسخ ثقة بقدرته على سبر الاغوار ، كل الاغوار .
ان العلم الحديث يقر اليوم بلا صعوبة ببعض الظواهر اللاعقلانية
كالايحاء والتلباني والتنويم المغناطيسي ، بل هو لا يحجم عن استخدامها
كطرائق عقلانية في الطب النفسي على سبيل المثال . وهذا لا يعني
بالطبع ان الشعوذة قد استبعدت نهائيا عن هذه الميادين . وليس
من المستبعد ايضا ان نجد هناك من قد يفكر بتوجيه تهمة الشعوذة
الى الدكتور العجيلي . ولكن موجة هذا الاتهام سيكون قد تناسى
حقيقة اساسية وهي ان الدكتور العجيلي لا يكتب كعالم ، وانما
كاديب ، ان قصة « قصة « القفاز » مرفوضة حتما وسلفا من
وجهة نظر العلم ، هذا العلم الذي قد يقر باللامعقول على صعيد
العلاقات بين انسان وانسان كما قلنا ، والذي يرفض في الوقت
نفسه وبشدة وجود اللامعقول على صعيد العلاقة بالمادة والجماد .
ومع ذلك فان ما تحاول ان توحى به قصة « القفاز » هو ان الجماد
يتمتع ببعض الخصائص الانسانية من ارادة ورغبة وعاطفة . فلقد وقع
نظير راوي القصة على قفاز معروض في واجهة احد الحوانيت ،
فراقه واراد شراؤه . ولكن الثمن الباهظ الذي طلبه فيه البائع جعل
صاحبنا يصرف النظر عن شرائه . بيد ان القفاز على ما يبدو
راقه صاحبنا بدوره فاراد ان ينتقل ملكيته اليه وفرض ارادته هذه
بقدرته قادر . ولقد كان لهذا القفاز من الحوادث مع صاحبه الجديد
ما جعل هذا الاخير يشك باحكام العقل البشري ويؤمن بان « هناك
غير قوانين المادة مسيطر على هذا الكون » .

وهكذا فان الحد الفاصل بين الانسان والجماد يتداعى ويسقط
اذ كيف «نجزم اننا كاناسي نفوق الجماد بميزة ما ؟ اليس هو
العقل الانساني الذي يدعي ذلك ؟ ولكن من ذا الذي يستطيع اقتناعنا
بان العقل الانساني ميزان لا ياتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؟» (٢)
واذا لم يكن قانون السببية الا وجهها واحدا من بين وجوه
الحقيقة الالف ، واذا كان هناك من يخرقه في عالم العاقلين والاحياء
كما برهنت على ذلك قصص العجيلي الاخرى ، فما ادرانا ان
الجوامد لا تملك ايضا مثل هذه القدرة كما تثبت ذلك قصة
« القفاز » ومن قبلها قصة « صروع الناي » ومن بعدها قصة « سأل
الدم » ؟ هل تتصورون نايًا من القصب الهندي تعجز رياح الاعاصير
عن تصديعه اذا ما نفخت فيه ، ومع ذلك تصدعه بل تحطمه انفاس
العاشق اذا كان كليم الفؤاد جريح النفس ؟ وهل تتصورون مضخة
ماء صنعت من الحديد الاصم ، ولكن محركها يابى مع ذلك ان يدور
الا اذا سال الدم في ساقية الماء ؟

ان الانسان ليس وحده في هذا الكون ، كما ان هذا الكون لا تحكمه القوانين والنواميس المعروفة للعقل البشري وحده .

والمسألة ليست مسألة أدلة وبراهين . والعجلي لا يطالبنا أصلاً بأن نؤمن حتى نطالبه نحن بدورنا بالأدلة والبراهين . إنما العجلي راوية . وليس من فرض على الراوية إلا أن يخلق الجو المقنع الذي تدور فيه الحادثة التي يريد أن يرويها . ونحن أحرار بعد ذلك في أن نؤخذ أو لا نؤخذ بالجو الذي رسم لنا . وسواء من وجهة النظر هذه أن كان الجو واقعياً أو أسطورياً . إنما المهم أن نؤخذ به . ولعل براعة الفنان الكبير تكمن في اضطرابه إيانا على أن نؤخذ بالجو الذي خلقه وان كانت عقولنا وملكاننا المنطقية ترفضه وتنباه . وذلك هو شأننا مع رائعة العجلي « فتاديل اشبيلية » . ولأن هذه الرائعة لا تعدو أن تكون أكثر من جو ، لذا فانهاتمرد على التلخيص . أن من حق كل قارئ أن يراجع نفسه ويسألها بعد انتهائه من مطالعة هذه القصة : هل ما قرأه ممكن ؟ هل يمكن للعقل أن يصدق ؟ هل يمكن لهذا أن يحدث ؟ أجل ، أن من حقه أن يطرح مثل هذه الأسئلة ، ولكن بعد أن تكون خلايا جسمه قد انتفضت بتلك الرعدة التي يندر أن يحدثها فينا حتى العمالة من الكتاب العالمين . وسواء أكنا من العقلايين أو من رافضة العقل فأننا لا نجد فكاً من أن نؤخذ بذلك الجو المسعور في تلك الدار المغربية الطراز من ذلك الحي العتيق من تلك المدينة الاندلسية ، اشبيلية . دار مشربة بأحلام الماضي ، فيستطيع كل من كان به حين أن يراها على الوجه الذي يحن إليه . دار تمحي في فاعتها ذات القناديل الفامضة الاضواء الحدود بين العقل والجنون ، فلا ندري هل نؤخذ بسحرها ونتجرد من رداء العقل كما فعل « السيد » ، السيدو ذلك العربي المغربي الذي قدم الى اشبيلية باحثاً عن آثار اجداده الذين استوطنوا الربوع الاندلسية ثمانية قرون ، ام نهرب منها ونجو بمقولنا مضحين بسعادة لا يمكن للعقل أبداً أن يعرفها كما فعل ذلك العربي السائح ، راوية القصة ؟

لا ندري . ولن ندري . إنما الشيء الوحيد الاكيد هو أن رعدة عارمة ، مشحونة بالكهرباء ، ستمتلك خلايا جسمنا كلما تذكرنا أننا طالعنا ذات يوم قصة اسمها « فتاديل اشبيلية » .

و« الشبال » ؟ ألا نبعث فينا هي الأخرى رعدة مماثلة بالرغم من الفارق الكبير بينها وبين « فتاديل اشبيلية » في المضمون ؟ أن الحد هذه المرة لا يمحي بين الوهم والحقيقة ، بين الجنون والعقل ، وإنما بين الموت والحياة .

لقد جاء في « قصص الانبياء » كما نقل عنها الدكتور العجلي هذه القصة عن الخضر وصاحبه والموت :

« قال الخضر لصاحبه : هذا ملك الموت قادم إلينا .

فاستولى على صاحبه الغزع وقال له : يا نبي الله اني خائف . ادع ربك ان ينقلني الساعة الى الهند .

فدعا الخضر ربه ، فأرسل الله ملكاً حمل صاحب الخضر الى الهند في ساعته .

وتقدم ملك الموت وعلى ملامحه الدهشة الى الخضر ، فقال له الخضر : ما يدهشك ؟

قال ملك الموت : يدهشني اني رأيت صاحبك هنا ، وفي لوح الازل مكتوب اني اقبض روحه اليوم في الهند » .

ولقد كتب في لوح الازل ان « عارف » سيَموت في عام ١٩٤٥ .

لم يكن عارف يفكر بألوت لا من قريب ولا من بعيد . كل ما هناك انه بينما كان ينقب في صندوق له قديم مملوء بالصحف البالية وبالكتب المدرسية المتبقية عثر على مفكرة كان قد سجل فيها يومياته قبل ثمانية عشر عاماً خلت . وفيما هو يقلب صفحات المفكرة وقع نظره على جملة واحدة مسجلة في يوم الخامس من ايار من عام ١٩٢٧ ، وكانت تقول : ساموت في عام ١٩٤٥ ، ان شاء الله !

« جمدت نظرة عارف على هذه الجملة الغريبة كان لم يجل في خاطره انه كتبها بخطه في يوم من الايام . ثم انطلقت من فمه ضحكة وهو يذكر عالم الاخيلة والرؤى الفامضة الذي كان يعيش فيه ، بأفكاره منذ ثمانية عشر عاماً ، أيام كان فتى مراهقاً يتلقى دروسه الثانوية » .

ولكن ضحكة عارف لم تدم طويلاً . فقد وقع نظره على الروزنامة ، فاذا بها تشير الى ان اليوم الذي هو فيه هو الثلاثون من كانون الاول من عام ١٩٤٥ . اذن لم يبق غير يوم واحد على انقضاء العام ، وربما على انقضاء حياته . ولكن ماله وهذه الافكار السوداء ؟ اي جنون اعتراه في ذلك اليوم من ايام ايار ١٩٢٧ لكي يسجل هذه السخافة في مفكرته ؟ ولكن اهي حقاً سخافة ام هي نبوءة ؟ وما نام ليلته تلك وتقلب على فراشه بين الحلم واليقظة محاولاً ان يطرد هواجسه التي تركزت حول فكرة واحدة : ان عام ١٩٤٥ قد بقي له من الحياة يوم واحد !

يوم واحد ! هل يمكن ان يموت خلال هذا اليوم المتبقي من العام ، وهو الذي لم يمت طيلة ايام لا تحصى لسنوات عديدة خلت ؟ ولكن بم يمكن ان يموت وقد استقر به المطاف في هذه البلدة الصغيرة التي لا يحدث فيها شيء ؟ لو كان في المدينة لما آمن على حياته من ضربة طائشة او سيارة هادرة . أجل ، على يد من يمكن ان يموت هنا ؟ ومن هم اعداؤه الذين يمكن ان يفكروا بقتله ؟ انهم احد اثنين :

اما آل سعدى اذا بلغهم امره معها ، واما ابو سليمان خصمه في الارض التي تجاور ارضه . وقد لا يصوت بيد أحد ، وإنما قدنفجر به الزائدة التي ذاق في الماضي من بعض نوباتها . تلكم هي نكسات الضعف التي بقيت للقدر في حياة عارف . . فماذا لو سعى من الضد لان يقطع الطريق على القدر فيها ؟

ومن الغد الباكر امتطى عارف صهوة حصانه ليصفي حساباته الثلاثة . ذهب الى ابي سليمان وتنازل له عن الارض التي هي موضع نزاع . واتى آل سعدى طالباً منهم يد بنتهم . ومضى الى الطبيب يستشير في أمر زائدته فطمأنه هذا الى انها بخير . وعندما أب عارف الى بيته مساء ، كان قد قطع على القدر كل الطريق . ولكنه ما كاد يتزل عن ظهر حصانه حتى شعر بأوجاع الزمته الغراش . وأرسل في طلب الطبيب وكل خوفه ان تكون الزائدة قد انفجرت ، ولكن الطبيب طمأنه من جديد . الا ان وسواس الموت كان قد تسلط عليه ، فلم يفتح بما قاله الطبيب من ان زائدته بخير . وظل غير قانع حتى . . اسلم الروح قبل ان يطل عليه صباح اليوم الاول من عام ١٩٤٦ .

بم مات عارف ؟ ان الطبيب الذي عالجه والذي لم يكن يعرف شيئاً عن قصة المفكرة ، يقول لنا وقد وضع يده على مفتاح اللغز :

« بم مات عارف ؟ الاصح ان نسأل لم مات عارف ، لو ان لهذا السؤال جواباً . انه لم يكن مصاباً بالزائدة ، ولعله مات بالخوف منها . مسكين عارف ، قتله مرض لم يصب به . تقول كتب الطب ويظن الناس تبعاً لها ان المرض هو الذي يسبب الموت . لا تصدق هذا أبداً ،

انه لن ينجو من نوبة ثالثة . ولم ينج . ولكن ما قصة تلك الكأس ؟ انها كأس عادية كغيرها من الكؤوس الزجاجية . وكل ما هنالك انه قد نقشت عليها اسماء ممثلي مسرحية «فتاة الكوخ» التي شهدها الدكتور رشيد في فيينا ايام كان طالبا جامعا ، فاحبها وأحب معها هيلفا ، تلك الفتاة الرائعة التي ادت دور « فتاة الكوخ » . ومن تلك الكأس سقته هيلفا الدواء مرتين ، فقام في المرتين من الموت . اما في المرة الثالثة ، فلم تكن هناك هيلفا لتسعفه ، ولا كأس هيلفا ليشرب منها الدواء ، فمات . والحق ان الدكتور رشيد لم يمت عندما انتابته الثالثة ، وانما كان ميتا او بحكم الميت منذ شهرين يوم حطمت الخادم الكأس بحركتها الطائشة .

وجازية في قصة « الكوكب » الم تمت هي الاخرى بالنزيف المعدي الذي ما استطاع النطاسيون ان يفهموا له سببا فيوقفه ؟ ولكن هل ماتت جازية فعلا بالنزيف المعدي ؟ قد يكون هذا اعتقاد راوية القصة ، مدرس العلوم ذي العقل الموضوعي الذي يرى ان اصل الكائنات ذرات جامدة لا تعقل ولا تعي ولا تحس ، وان الروح والحياة والعواطف كلها ليست الا تفاعلات تتبع قوانين مضبوطة ، بعضها معروف وبعضها في السبيل الى ان يكون معروفا ، للمادة الباردة الميتة » . ولكن هل يمكن ان تكون جازية قد ماتت بسبب مادي محض ، النزيف المعدي ، هي التي ترى « الحياة بعين الفتاة الحاملة وتتصور في كل كائن ولو كان ذرة رمل او قطرة ماء روحا وحياة وعاطفة » (٢) ، وهي التي اصطفت لها من بين نجوم السماء كوكبا شديد الالق يلعب ما دامت حية وسيخمد نوره مع انطفاء الحياة فيها؟

ماتت جازية بتزيف المعدة . نار داؤها في احدى ليالي الصيف فتزفت دما كثيرا ، اسود مثل طحل القهوة واحمر مثل دم الذبيحة نفسها قاءتها من فمها في منتصف الليل . ولكنها قد رأت في ذلك المساء قبل نوبة النزيف شيئا ، او قل رؤيا :

« هل تدري ماذا رايت ؟ هكذا كتبت لصديقتها مدرس العلوم ليلة وفاتها) ... رايت نجمي الالامع ، الكوكب الذي تعرفه بالقرب من الثريا واسطع من كل نجوم السماء نورا . رأيته يتطلع الي ، يمد الي السننه النورانية فتكاد تمس اهداب عيني . . كانه كان يدعوني . رأيته بعد الغروب وقت الدم في منتصف الليل ، الا تظنها دعوة ؟ »

وفي الليلة السابقة ليلة وفاتها الم تهجر « الفراش هائمة في سفح الجبل تتسلق صخوره فلما سئلت اجابت في لهجة بين السخريه والهذيان انها كانت تركض الى نجمها الذي لها في السماء » ؟

واذا كان الموت قد انتهى الى ان يكون هو الرؤيا الاساسية في عالم المعجلي ، فليس ذلك لان المعجلي كاتب متشائم . والحق ان مقياس التفاؤل والتشاؤم ليس من المقاييس التي يمكن ان تنطبق على عالم المعجلي . فهذا العالم هو قبل كل شيء عالم الخارق . وليس كالموت نافذة نطل منها على الخارق . ذلك ان الموت ما يزال سر الحياة الاكبر وعلامة الاستفهام الكبرى بالنسبة الى مصير كل شخص انساني . والعلم نفسه ، على الرغم مما حققه من تقدم في عصرنا هذا ، يقف عاجزا عن تجريد الموت من سره ومن طابعه الخارق . ومن هنا كان الموت احد الميادين الاساسية التي ما يزال في وسع الادب ان

بل ثق معي ان العكس هو الصحيح : الموت هو علة المرض . هذا رجل من اصحابك يجب ان تنتهي حياته . انك لو استطعت ان ترى ما لا يرى من عوامل الوجود التي تتفاعل حول هذا الرجل لاصرت الشباك تلقى عليه من كل جانب لتجذبه الى هوة المنية . فاذا اصيب بعارض بسيط ومات سريعا امام عينيك ، يهز الطبيب كتفيه ولا يملك الا ان يقول بان ميتة صاحبك كانت غير قانونية لان كتب الطب لا تجهزها . ولكن صاحبك مات مع ذلك ، لا لان المرض قد قضى عليه بل لانه لا بد من موته . كل الناس يموتون هكذا ، وهكذا مات صديقنا عارف الذي نفصنا منذ ايام قليلة ايدينا من تراب قبره « (١) .

تلكم هي المسألة كلها كما قال الطبيب : لو استطعنا ان نرى ما لا يرى . . ولكن من ذا الذي اعطي له ان يرى ما لا يرى ؟ ومن يدرينا ، عندما يخيل اليانا نافذ رأينا ما لا يرى ، اننا راينا حقا وفعلنا ما لا يرى ؟ الم يكدم محمد ويس ، ذلك القروي البسيط القلب في قصة « الرؤيا » يموت بمثل ما مات به عارف لان شيخ القرية ادخل في ذهنه انه قد رأى ما لا يرى ؟ ولولا تلك الحيلة البارة التي لجأ اليها معلم القرية فادخل في ذهن محمد ويس رؤيا معاكسة لتلك التي رآها في المرة الاولى ، هل كان محمد ويس سينجو من ميتة عارف ؟

ومهما يكن من امر ، فان الموت سيصبح هو الرؤيا الرئيسية في عالم المعجلي في قصصه القادمة . ذلك ان للموت سرا لا يستطيع كل علم العالم النفاذ اليه . العلم يستطيع ان يقرر احيانا بم مات الانسان ، ولكنه لا يستطيع ان يعلم لم مات . ان الدكتور رشيد في قصة «الكأس» قد مات اختنافا بانسداد شرايين القلب . هذه حقيقة لا يمارى فيها . ولكن لماذا لم يمت في النوبة الاولى ولا في النوبة الثانية مع انهما كانتا قاتلتين ، في حين مات في النوبة الثالثة التي اكد له اطباء انها لن تكون قاتلة لان الشبهة المسدودة من شرايين قلبه قد قامت مقامها شعب جانبية اخذت على نفسها ان تغذي تلك المنطقة من نسج القلب التي كان يغذيها الشريان المسدود؟ ان «الموت هو اجمال كل تفصيل في الوجود (٢) » كما يقول راوية قصة « الكأس » ، فاي فائدة من الاجمال او التفصيل في اسباب موت الدكتور رشيد ؟ ان اطباء الذين قرأوا مخططات قلبه قبيل وفاته قالوا بان نوبة ثالثة من نوبات الخناق هي بالنسبة اليه نوبة قاضية ، فماذا حدث اذن للشعب الجانبية ؟ بل كيف امكن ان تصيبه نوبة ثالثة مع ان نطاسي جامعة فيينا اكدوا له ان ليس عليه ان يخشى من نوبة ثالثة ؟

لقد مات الدكتور رشيد بنوبة ثالثة . هذه حقيقة لا تقبل نقاشا . ولكن لم مات الدكتور رشيد ؟ لم انتابته نوبة ثالثة ؟ ان كل هذه الاسئلة لا تجد لها جوابا الا في لغز الكأس ، الكأس التي كان الدكتور رشيد قد اعد لها ليشرب فيها دواءه اذا ادركته النوبة الثالثة . ولقد شاء حظ الدكتور رشيد السيء ان تتحطم هذه الكأس بحركة طائشة من الخادم . ومن لحظتها دخل في روع الدكتور رشيد

(١) : « قناديل اشبيلية » - دار الاداب - ص ٦٨ - ٧٤ .

(٢) : « الحب والنفس » ، - دار الاداب - ص ٤٣ .

(٣) : « الخائن » - دار الطليعة - ص ١٠٣ .

يطرقها ، بقض النظر عن مضمون هذا الادب ، عن تفاؤله او تشاؤمه ، تقدميته او رجعيته .

وإذا كان الموت هو النهاية المحتومة للعديد من أبطال العجالي، فهذا لا يعني أنه أيضا نهاية الرؤيا عن العجالي ، بل على العكس من ذلك تماما : أن الموت عند العجالي ليس غاية الرؤيا وإنما وسيلتها ، تماما كما كان العلم والطب وسيلتها في مجموعة «بنيت الساحرة» . وإذا ما بدت لنا كلمة «وسيلة» مأجئة بعض الشيء بالنسبة إلى الموت ، ذلك السر الأكبر ، فلنقل إذن أن الموت عند العجالي هو «جو» الرؤيا والخارق . ومثل هذا الجو قد خلقه العجالي هو «جو» الرؤيا والخارق . ومثل هذا الجو قد خلقه «الظهرة» و «الطراد» و «الصيد العظيم» و «الخيال والنساء» و «على فم البئر» ، كانت البادية واسيرتها واساطيرها ورمالها اللامتناهية هي المناخ الأمثل للرؤيا ، وعلى وجه التحديد رؤيا ما هو خارق للطبيعة وقوانين الطبيعة . وفي قصص مثل «ساعة الملائكة» و «فناديل اشبيلية» و «الليل في كل مكان» و «الحب والنفس» و «التحذير» و «لقاء كل مساء» استطاعت الرؤيا أن تتلبس الجو الذي يجعلها معقولة او قابلة للتصديق من قبل العقل بفضل التقرب والترحال في بلدان اجنبية غريبة وغير مالوفة . ولقد اخطأ بعض النقاد بحق العجالي عندما لم يروا فيه أكثر من كاتب رحلات (١)،

ولكن مثل هؤلاء النقاد قد غاب عنهم أن العجالي إنما يريد قبل كل شيء أن يخلق جوا ليتاح فيه للرؤيا أن تشرق وتتحيا . ولعل العجالي لم يوفق في خلق مثل هذا الجو كما وفق في القصص التي جمعت بين جوين متنافرين متضاربين مثل «ساعة الملائكة» و «سالي» حيث يجد القارئ نفسه في انتقال مستمر بين البادية بهجيرها ورمالها اللاتية وفراغها السرابي ورجالها السمر وبين بلدان الشمال الاوربي بصقيعها ومدنها العامرة ورجالها الشقر .

ولقد قلت في مستهل هذه الدراسة ان العجالي انما هو خالق جو قبل كل شيء . وقد يكون من حقنا ان نرفض الرؤيا التي يريد ان يوحى بها لنا ، وقد يكون من حقنا ايضا ان نغالي في رفض هذه الرؤيا الى حد اتهامها بالفيبيية وبكل ما يترتب على هذه التهمة من نتائج ، ولكننا لن نستطيع مع ذلك ان ننكر ان العجالي قد خلق اجواء ساحرة ، متفردة ، اخاذة، واننا قد اخذنا بها بالرغم من احتجاج العقل فينا . ولهذا على وجه التحديد ، اي لان العجالي «اخذنا» رغم ارادتنا وآرائنا المسبقة قلنا انه راوية فنان ، ومن الرواة احيانا من يفوق الشعراء والبرائي والقاص ذكاء وعمقا وفنا .

(١) : كنت انا شخصا من ضمن هذا البعض .

جورج طرابيشي

حلب

أصول الفكر الماركسي

تأليف أوغست كورنو

ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد

رحلة من داخل الفكر الماركسي وتأسيس للحركة الماركسية في الفكر الألماني قبل ماركس بدءا من الفلسفة العقلانية الى الحركة الرومانسية ثم وقفة كبيرة عند هيجل من حيث هو مصدر غنى للفكر الماركسي ثم وقفة كبيرة أخرى عند اليسار الهيجلي بصفة عامة ولودفيغ فيورباخ بصفة خاصة .. وهنا يهتم المؤلف بابرار فكرة الاغتراب عند كل من هيجل ثم موسى هسن وفيورباخ ، وهي تلك الفكرة التي اثرت على ماركس الشاب وبحث في المكونات الفلسفية وتطوره الفكري حتى البيان الشيوعي بعد ان تكون رحلة الاصول قد استكملت ..

والمؤلف واحد من كبار المفكرين الماديين واستاذ للتاريخ الثقافي بجامعة هيمولدت ببرلين .. وهو من اوائل من اهتموا بمشكلة الغربة عند ماركس وركز على مخطوطة ماركس الاقتصادية والفلسفية التي نشرت في الثلث الثاني من القرن العشرين وعدلت النظر الى كارل ماركس ..

صدر حديثا - عن دار « الاداب »
في طبعة جديدة

الثلث ٣٠٠ ق . ل



الجنس والمجتمع في شعر نزار قباني

بقلم الدكتور الأمريكي الدكتور اريك لوي

« لم يخلق العرب فنا عظيما خاصا بهم ، انما عبروا عن غريزتهم الفنية عن طريق واحد... هو الكلام.. والشعر».

فيليب حتي في كتابه «تاريخ العرب»

والفلسفة . ومما زاد في طين هذه الثورة بلة ان هذا الجيل كان يعاني مشكلة شخصية تختص بعلاقات افراد هذا الجيل من الجنسين بعضهم مع بعض او بالاحرى مشكلة انعدام تلك العلاقات او تقييدها تقييدا شالا . ومشكلة الجنس كونها عاملا مهما ليس في حياة الافراد فحسب بل في حياة المجتمع عامة لم تقب عن بال الباحثين المعاصرين في علم الاجتماع في الغرب وفي امريكا خاصة ، فقد فطن هؤلاء الى ان المشاكل الجنسية الجماعية وبالاخرى القالب الذي تتخذها او النهج الذي تسير عليه في مجتمع ما لها اثر في حياة هذا المجتمع ولا بد ان تنعكس في النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية او فسي الاتجاهات الاجتماعية او السياسية التي يتخذها المجتمع . فمثلا اذا كانت العلاقات التي بين الجنسين في مجتمع تقليدي ما وفي فترة معينة من تطور هذا المجتمع ، نسودها العقد النفسية المثابة من الكبت والخيبة والشوق او الشهوة التي لا منفذ لها فلا بد ان تكون الحركات السياسية او الاجتماعية التي يقوم بها افراد هذا المجتمع عنيفة او يشوبها العنف الى حد ما لان افراد هذا المجتمع تملأهم الرارة والعطش الروحي والجسمي فسي حياتهم الجنسية ولعل مجرد اختيار كلمة (انتفاضة) لوصف حدث سياسي او اجتماعي في المجتمع العربي هي بعض الدليل على تأثير الجنس على السياسة والاجتماع في العالم العربي وان هذه (الانتفاضة) التي لم تيسر جنسيا في المجتمع قد عوضت عن نفسها فصارت انتفاضة سياسية او اجتماعية فيها من العنف كثير او قليل ...!

ومهما يكن من امر فقد كان المجتمع التقليدي الذي نشأ فيه القباني مجتمعا يفرق بين الجنسين ويضع حدا فاصلا بينهما مقيدا حرية التلاقي والاجتماع بل وحتى حرية التكالم وتبادل الاراء . فبينما حصلت المرأة الغربية على كامل حريتها او ما يقارب ذلك فشاركست الرجل في تطوير المجتمع الغربي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، ظلت اختها في العالم العربي الشرقي ملازمة لدنياها الضيقة التي هي بيت ابنيها او زوجها او بيوت اخرى تعد على الاصابع هي بيوت صديقاتها او زوجات اصدقاء زوجها . والحقيقة ان حركة تحرر المرأة العربية وان كانت قد بدأت منذ نهاية القرن الماضي فان اثرها العملي بقسي طفيفا بطيئا ضحلا . صحيح ان تفيرا ما قد طرأ على مركز المرأة ومكانتها الاجتماعية وذلك بتاثير التعليم والثقافة الغربية غير ان هذا التغير لم يكن عميقا او جذريا في الثلاثينيات والاربعينيات من القرن الحالي ، فان المرأة العربية على الرغم من خروجها

لعله ليس من شعب في العالم كان قد اعطى في شعره من المعلومات عن حالته الاجتماعية والبيئية التي عاش فيها اكثر مما فعل العرب في شعرهم الجاهلي . وكان العرب مئات السنين قبل ظهور الاسلام وقبل ان ينشئوا لهم نظاما سياسيا قوميا قد طوروا فنا شعريا عاليا دقيقا في بحوره واوزانه وقافيته غنيا محبوبا في معانيه ولغته والفاظه . وكانت البيئة الصحراوية القاسية والحياة البدوية التي عاشها العرب رحلا لا يقر لهم قرار ، لم نكد تترك لنا اثرا بارزا عن حالتهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية . فالعرب لم يشيدوا في الصحراء مدنا ولا هم كانوا قد بنوا قصورا او اقاموا اهراما تنبئ عنهم انما انبأوا عن انفسهم بتلك الاشعار الخالدة التي تناقلوها ابا عن جد وهي تتحدث الينا بفصاحة وبتفصيل قد لا نجدهما في الخطوط المسماة مثلا او الاتار التي خلفتها شعوب اخرى .

والغريب ان نجد شعراءنا المعاصرين يستمرون في هذا النسخ التقليدي القذ . ولعل في شعر نزار قباني دليلا على ما نقوله . فالقباني كرّس معظم نتاجه الشعري لمشكلة المرأة العربية ووضعها ومكانتها في المجتمع العربي وراح متكلميا باسمها شاعرا بصوتها حتى صار شعر القباني لا يعكس مشكلة المرأة الاجتماعية فحسب بل مشكلة الشباب العربي من الجنسين في تجربتهم العامة وعلاقاتهم فيما بينهم في فترة عشرين سنة او اكثر كانت نقطة تحول مهمة ابتداء من الاربعينيات من قرننا هذا .

والهم ان نعلم ان القباني ولد عام ١٩٢٣ في دمشق لعائلة مسلمة تقليدية من الطبقة الوسطى او فوق ذلك اقتصاديا وانه امضى صباه وشبابه في سوريا الى ان تخرج من كلية الحقوق عام ١٩٤٥ . وان شبابه صادف فترة الحرب العالمية حين كانت سوريا مثلها كمثل غيرها من الدول العربية تمر في دور التغير . فبينما كان العالم يهتز عنيفا بالحرب ، كانت سوريا تفوز بنضالها اوضع حد للحكم الفرنسي على بلادها وقد رافق الرارة التي كان يشعر بها السوريون والعرب عامة نحو الفرنسيين غضب في نفوس ابناء الجيل الجديد على قيم مجتمعهم التقليدي وكان هذا الجيل الجديد (الذي ولد تحت الحكم الفرنسي وثقف ثقافة هي غريبة في درجة كبيرة) يعارض الجيل القديم لتلكه او تقاعسه في اعتناق قيم الغرب وآرائه وتكنيكه كواسطة للحاق بركب ما كان يحسبه تقدما في العالم . فثار ابناء هذا الجيل الجديد على تقاليد الماضي وقيمه وافكاره وطريقة حياته مؤكدين ايثارهم للقيم الجديدة النائرة في الغالب بتعاليم الغرب الاجتماعية

دون حجاب كانت ما زالت محافظة بالتقاليد الاجتماعية والقياس الاخلاقية القديمة وكان سلوكها - وخاصة نحو الجنس الآخر - ما زال يسوده نفس الاحلال والاحرام الذي ساد في الجيل القديم او قريبا جدا منه . وهكذا وجد الشاب العربي الذي كان يناضل المجتمع القديم ان المرأة هي جزء من هذا المجتمع الذي كان يكافحه كما وجد نفسه مقيدا لا يستطيع حراكا الا في طرفي نقيض ، وفي اتجاهين متطرفين محدودين : فاما تلك العلاقات النافهة السطحية بينه وبين الشابة ، تلك العلاقات التي كانت العائلة تضع اطارها وتحددها وتراقبها مراقبة شديدة وهي علاقات كان هدفها الزواج - واما على الاتجاه المتطرف الآخر ، تلك العلاقات البهيمية المستعجلة الموقته مع بانعات الهوى التي كان المجتمع - على استهجانه الرسمي الظاهري لها - يقرها ويسمح بها للرجل . وكانت التقاليد تصر على طهارة المرأة التامة قبل الزواج كما تحتم عليها اخلاصا لا سؤال فيه ولا رجعة بعد الزواج بغض النظر عن شعور المرأة نحو الزوج . ولم يكن ما يتحتم على المرأة هو ما يتحتم على الرجل ، فالرجل هو الذي يسيطر على المرأة : الاب قبل الزواج والزوج في الزواج . والزوج هو الذي يمين طبيعة العلاقات الجنسية بينه وبين زوجته ويعين اوفاتها ومداها حسب اندفاعاته ورغبته هو . فالمرأة ملك الرجل وهي حرته ، ياتينا متى شاء ويبعد عنها متى اراد لا متى هي شاءت او ارادت .

وكان الرجل لا يطيل التفكير في ان للمرأة احساسات ورغبات وشعورا كما له هو . وهو ان فكر في ذلك لنذه خشية من هذا التفكير ووجسا لما قد تكون له من استنتاجات . وحتى لو اعتقد بان للمرأة شعورا كما له فانه كان يظن بان الاعتبار بمثل هذا الشعور على ما يجره من احترام لحقوق صاحبه هو امر ليس من الموضوع به لان في ذلك انقاصا من حقه هو او حطا من رجولته او نقليلا من اهميته ، او على الاقل ان مثل هذا الاعتبار وهذا الاحترام لحقوق المرأة انما يضع الرجل موضع الذي يتوجب عليه ان يقوم بما يجمله اهلا للمرأة متى ارادها .

والاهون الايسر من كل هذا ان يفرض ارادته وحقه دون الحاجة الى تكرار الانيات بانه اهل لهذه الارادة وذلك الحق . وهكذا نجد ان الاهتمام بحقوق المرأة واحترام احساساتها وشعورها كان على العموم طفيفا يسيرا ، وانه ان كان لها شيء من هذا فانه قد منح لها منحا ، لا لان ذلك كان من حقا . وعليه فحين اصدر القباني اولى مجموعاته الشعرية (قالت لي السمراء) عام ١٩٤٢ فانها على كونها اليفة معتدلة ليس فيها ما يشير ضجة اذا قيست بمقاييس الغرب الاجتماعية والاخلاقية نراها اثار ضجة ما في مجتمع القباني . فدعاة القديم واتباع التقاليد الشعرية العربية نفروا من شعر القباني ووجدوه غير مقبول بينما رأى دعاة الجديد في شعر القباني صدى لشعورهم وتجاربهم الشخصية . ومن هنا فان دور القباني كشاعر اجتماعي برز منذ ديوانه الاول حين صب في شعره مشكلة شخصية كان هو يعانيتها وكان يعانيتها معه شباب مجتمعه .

وحيث ان القباني نظم شعره في المرأة وفي حبه المكبوت له في واقعية لا تستر كبيرا فيها فقد اثار حوله انتقادا عنيفا من جانب الفئات المحافظة وذلك لانه قال بصوت عال وعلى الا ما كان اجدر به في ظنهم ان يبقى مكتوما ، ولانه لم ينهج منهج الشعراء التقليديين في المحافظة على الوزن والقافية . وعلى هذا الضوء ، ضوء شجاعة القباني في الجهر على الا بمسائل اصرت تقاليد مجتمعه في الاربعينيات على كتمها يلزم بنا ان نزن اهمية شعر القباني وعلى هذا الضوء ايضا نستطيع ان نفهم ذلك الحماس الذي صادفه شعره لدى الشباب اذ تكلم على اشياء كانت تشغل قلوبهم وعقولهم ولعلمهم سورا ايضا بحيد الشاعر عن قوالب الشعر التقليدي التي راوا فيها جزءا من تلك التقاليد القديمة التي كانوا يثورون عليها .

باغراقى الحمر ... امرأة
تسير ممي في مطاوي الردا
تفتح ... وتنفخ في اعظمي
فتجعل من رثتي موقدا ...
هو الجنس اهل في جوهرى
هيولاه من شاطئ المبتدا
بتركيب جسمي ... جوع يحن
لاخر ... جوع يمد اليد (٢)

كان الشاعر في الحادية والعشرين من عمره ويمكن الفرض بان قسما كبيرا من قصائد ديوانه هذا كان قد نظم قبل ذلك بسنتين او ثلاث ، اي في مطلع الاربعينيات . ويمكن الحكم من فحوى قصائد المجموعة ومن الجو الاجتماعي في تلك الفقرة بان القباني كان يعاني كبتا تحول الى تسام (Sublimation) فحيث ان الشاعر لم يتمكن من تملك المرأة او نوالها فانها تحولت عنده مخلوقة سامية راسها في النجم لا تطول يد الشاعر اليها :

اريدك
اعرف اني اريد المحال
وانك فوق ادعاء الخيال
وفوق الحيازة ... فوق النوال
اريدك
اعرف انك لا شيء غير احتمال
وغير افتراض
وغير سؤال ينادي سؤال (٣)

واذا بهذه المرأة تكاد تكون عند القباني من الالهة او الملائكة واذا بالارض تزدهر لجرد مس نعلها الارض :
دوسي ، فمن خطوك قد زدر
الرصيف ! (٤)

فصار مثل كثير قبله من الصوفيين يرى ملامح الاله في وجهها:
في شكل وجهك اقرا
شكل الاله الجميل (٥)

- (١) : راجع الآداب عدد ١١ لعام ١٩٥٧ .
(٢) من قصيدته (ورقة الى القارىء) : قالت لي السمراء، ص ٢٨
(٣) من قصيدته (اندفاع) ص ٥٦
(٤) من قصيدته (مذعورة الفستان) ص ٢٨
(٥) من قصيدته (امام قصرها) ص ٥٥

ونرى القباني يعكس صورة للجو الذي عاش فيه شباب مجتمعه في ذلك الحين حيث يتغنى بشوقه وشهوته المكبوتة التي لم تسلم المرأة المرموقة فهو لا يكتب شعره عن تجربة حقيقية كان الشاعر قد جربها فعلا لاننا نشك في ذلك اللهم الا اذا استثنينا تلك التجارب النافهة مرة المذاق مع متهنات بيع الحب . فلن كرس القباني اثنتين من قصائده في هذا الديوان (الى عجوز والبي) . اما غير هذا فحبه للمرأة سائب لا يثبت عند امرأة معينة واضحة المعالم والملاح بل اكثر من ذلك ان حبه معد مبيت مستعد دائما للقفز على اية امرأة كانت على شرط ان يكون لها بعض الجمال والشباب ، يعرفها او لا يعرفها كزائرة يراها صدفة في مقهى فيتصور ان فنانها يهوى فنانها (على نمط « احبها وتحبني ويحب ناقثها بعري » في لباس عصري) :

في جوارى اتخذت مقعدها

يثبت الفئحان من لهفته

في يدي شوقا الى فنانها (٦)

او قد تكون مجرد صيغة غريبة جاءت تصطاف في مصايك لبنان الجميلة فيطير له الى هذه المرأة التي لا يعرف عنها سوى انها جميلة في نظره وسوى انها قدمت على المنحنى . وهي قد تكون خرساء او بلاء او موبوءة بالامراض ولكن حب الشاعر السائب المبيت يشب عليها فيقول

انت على المنحنى تقعدين ؟

لها رثتي هذه القاعدة .

لا فرط حبات توت السباج

واطمح حلمتك الناهدة

احبك ... زوبعة من الشباب

بمشرين لا تعرف العاقبة (٧)

القباني اذن عاش كما عاش شباب مجتمعه في ذلك الحين في حلم من الشوق والشهوة والامل الى امرأة لم يعرفها على وجه التحديد. او انه ان عرفها فانه لم يستطع وصلها فبقيت المرأة في خياله متسامية معصومة من فعل الواقع وبقيت صورتها خضراء يانعة لا تشوبها خيبة القربى وفعل السنين . ويدفع حرمان القباني الى ان يعوض عن المرأة بالطلاسم التي تتصل بها او ترمز اليها مثل مندبل كانت قد امسكتها باناملها او رسالة ارسلتها او خصلة شعر لا ندري كيف حصل عليها ففدا كالعابد يقبل حجر المعبود او يقبس شجرة كان قد استنقل بها الولي :

مندليك الخمري .. احيا به

ففيه من طيبك بعض الرشاش ...

وها هنا رسالة ... نثر لك الغالي بها

اخفيه من كل واش

اغز ما خلفت لي خصلة

حبيبة تهتز فوق الفراش (٨)

هذه هي اذن قصائد القباني ، اغنيات شبابه وشباب جيلته المتصور جوعا الى حب لم يوفقوا اليه ، حب قرأوا عنه في روايات الغرب وراوه على الشاشة البيضاء في الافلام الاوروبية والاميركية.

(٦) من قصيدته (في المقهى) ص ٦٣

(٧) من قصيدته (الى مصطفاة) ص ١٠٢

(٨) من قصيدته (غرقتها) ص ٧٣

ولا نرى القباني في هذا الدور بما يشير الى انه كان ينظر الى المرأة كوحدة كاملة قائمة بذاتها او انه ابدى اهتماما بدنياها الباطنة الخاصة ، فالقباني يتغنى بشغاف قرمزية او صدر ناهد او رجلين يافعتين او عيون شهلاء (٩) كلها اعضاء من جسم المرأة فالنساء عنده في هذه الفترة لا يتعدن كونهن مخلوقات جميلات فائنات يثرن الشهوة والشوق لا اشخاصا من البشر لهم عقل وجسم وقوة وضعف وذكاء وغباوة متساوين مع الرجل يشاركه في افراحه واتراحه وفي افكاره وانجازاته وفشله . والقباني في هذا ايضا صدى لشعور شباب جيله الذي منعهم شوقهم المكبوت الذي لا منفذ يرضيهم له عن رؤية المرأة كإنسان او كشريك في الحياة وليس كحلح تزنو اليه النفوس وآلة للمتعة ليس بعدها من متعة . والحق يقال ان قصائد القباني حتى ولو تجردت من كل قيمة شعرية فنية (وهذا غير صحيح طبعا) فان قيمتها الاجتماعية لا جدال فيها .

هكذا يبدو القباني حين يتكلم عن المرأة التي لم ينلها وهو يختلف تمام الاختلاف عندما يتكلم عن نساء اخريات يظهر انه عرفهن من قريب ومارس الحب معهن وهو الحب المشتري الذي كان متيسرا للرجال في مكانه وزمانه . فنحن لا نجد تساميا هنا ولا تالياها ولا ازدهار ارضفة الشارع بالورد والياسمين لجرد وطئها باقدام المحبوبة كل ما هناك اشمزاز وقرق :

عبثا جهودك ... بي الغريزة مظافة

اني شبعتك جيفة متقيصة

اني قرفتك ناهدا متديلا

وقرفت تلك الحلمة المتهرلة .

اخت الازقة ... والمضاجع .. والفوى

والفرقة المشبوهة الثلاثة (١٠)

والصورة التي يعكسها شعر القباني لهؤلاء النساء تبدو واقعية تشوبها الكراهية والمقت هي في الواقع كراهية الشاعر لنفسه وحقده عليها لان تقاليد مجتمعه اضطرت الى مثل هذا الحب اضطرارا وحرمة من الحب الذي كانت نفسه تنوق اليه . الواحدة من هؤلاء النساء عند القباني عجوز شمطاء ، نهودها متديلة ، رانحتها كريمة ، ابطها « حفرة ملعونة الدود يملأ قعرها والاوبئة » وهذه الواقعية التي هي وليدة التجربة الفعلية يظهر نساءه هؤلاء بوضوح فتجد تفاصيل شخصية ملموسة كسند ذهبية او ركبة شاحبة « لونها لون الحياة المكرة » او عطر « ارخص من ان الذكرة » او حاجب بولغ في تخطيطه او قم متسع او وجه مجنور او ساق معروقة . هؤلاء النساء لم يكن نساء قد لحن الشاعر من بعيد وحسبهن في منتهى الكمال فائنات دائما طيبات عطران ابدان لا شالية فيهن .

والحق يقال ان القباني لا يقف عند هذا الحد من وصف البفايا بل تبرز انسانيته واحساسه المرهف لكل ظلم اجتماعي يقع على هؤلاء النساء فيلوم الرجال ويلوم المجتمع فينطق بلسانهم مخاطبا الرجال :

يا قضائي ، يا رماني انكم

انكم اجبن من ان تعدلوا

اي رق ... مثل انثى ترتمي

تحت شاربها باوراق ضئيلة

قيمة الانسان ما احقرها

(٩) راجع قصائده : (قم) و (زيتية العينين) و (نهذاك) و

(رافعة النهدي) الخ ...

(١٠) من قصيدته (الى عجوز) ص ١٢١

زعموه غاية ... وهو وسيلة
تسال الانثى اذا تزني وكـم
مجرم دامي الزنا .. لا يسال
وسريـر واحد ضمهما
تسقط البنت ويحمى الرجل (١١)

ترنو اليّ لبوة
برغبة لها يد
وساقها من عتمة
الفضاء افعى تشرد
وجسمها تحت اللهب
مرعب مورد
والعقد فوق ناهديها
سايح مفرد
كعقدها غريزتي
تنهار ثم تصعد (١٢)

نعم تخرّج القباني من مدرسة الحنين والخيال... ولكنه مع ذلك
كله لم يزل يرى في المرأة جسما ، وفننة ومتعة ، لا غير ..

ثم اصدر القباني عام ١٩٥٠ مجموعة جديدة (انت لي) تجد فيها
شيئا جديدا : نجد الجموح الجنسي قد هدا بعض الشيء وهذا
ذلك التحليق العالي التسامي في جو الـراة المثالية التي لا تشوبها
شائبة . لم يكن هذا الشيء الجديد الذي نجده حدنا ثوريا وانهلانا
بعيد الاثر بل انه قد لا يلفت النظر اليه لأول وهلة . كان هذا
هو استطاعة القباني لأول مرة ان ينظر من ثقب مفتاح صغير الى عالم
الـراة الداخلي . كان هذا شيئا بسيطا ، محاورة بين امرأة شابة
واختها وهي تستعد لـقابلة حبيبها :

قلم الحمرة ... اختاه
اين اصباغي
ومشطتي
والحلتي
ان بي وجدا
كوجد الزوبعة ! (١٤)

اخيرا اكتشف شاعرنا ان الـراة الحسناء انسان مثل الرجل لا
تعيش في السماء بل تتكلم عن امور عادية يومية مثل اصابع حمرة
او امشاط واهم من ذلك كله اكتشف الشاعر ان للـراة وجدا «كوجد
الزوبعة» كما للرجل . لم تعد امرأة القباني تلك المخلوقة
السماوية المتكبرة ، شامخة الانف بحسنها وجمالها وفننتها او كما
يقول مثير العجلاني « في عرس من اعراس الالهة » متربعة على عرشها
في جبل الاولمب حول رأسها هالة من الجمال والرهبة . وبالرغم من
هذا كله لا نجد القباني متحررا من نظراته الجسمانية الجنسية بالدرجة
الاولى الى الـراة حتى عام ١٩٥٦ حين نشر مجموعته (قصائد من نزار
قباني) . هنا نجده اخيرا يهتم بفكر الـراة اهتمامه بجسمها . لم يعد
القباني غارقا في النهـد والساق ذلك الفرق الذي كاد يعميه عن
التفكير في اي شيء اخر يمكن ان يكون في الـراة . صار القبانتي
الان يهتم بحبه لها وقيمتها :

دعي حكايا الناس
لن تصيحي
كبيرة ... الابحبي الكبير (١٥)

هكذا منذ ديوانه الاول اخذ القباني جانب الـراة ملقيا مسؤولية
الظلم والاجحاف الواقع عليها على كاهل الرجل والمجتمع الذي يسيطر
عليه الرجل . والقباني ملؤه الرحمة والشفقة والتفهم نحو الـراة
في جميع الاحوال الا في حالة الزوجة التي تخون زوجها فيسمى
مثل هذه الـراة «لثيمة» ويسمىها « مدنسة الحليب » حيث يرى ان
مثل هذه الـراة لا تجرم في حق زوجها فحسب بل هي تؤذي اولادها.

ولم يتغير موقف القباني من الـراة عندما كان في العشرين من
عمره وحتى بلوغه الثلاثين او اكثر من ذلك بقليل . وبعبارة اخرى
لم يتغير موقف القباني من الـراة تغيرا كبيرا في الاربعينيات والخمسينيات
من هذا القرن فانه في مجموعاته الاربعة التي اصدرها منذ عام ١٩٤٤
وحتى عام ١٩٥١ (قالت لي السمراء ١٩٤٢ ، طفولة نهد ١٩٤٨ ، انت
لي ١٩٥٠ سامبا ١٩٥١) بنسج فيها على نفس المنوال تقريبا وظل شكل
الـراة الخارجي وجسمها واعضاء جسمها تشغل فكره دون ميزاتها
الروحية او الفكرية كإنسان لها عقل بالاضافة الى الجسم ، كما
بقيت اشعاره الغزلية في كل هذه المجموعات تبدو وكأنها قصيدة طويلة
واحدة يتغنى فيها حسناواته الكثر اللواتي تبدو لنا ملامحهن غير
واضحة فهي ملامح عامة غير معينة كان الشاعر لم يعرف حسناواته
عن كثب او بصورة طبيعية انما يراهن بعين الخيال ويخلقهن من
اشواقه المكتوبة التسامية اكثر مما يراهن بعين الواقع . ومع
ذلك فالقباني يصيف ، هنا وهناك ، ابعادا جديدة الى شعره الغزلي
فيفطن الى الطبيعة ويذكر القمر والفيوم والمطر والعصافير .
وهكذا يتسع مسرح شعره الغزلي وتتسع حدوده . وثم هنالك تغيير
اخر طرا على شعره بحيث يدعو الى الفرض بان حب القباني لم
يعد محدودا للشوق الذي لا منفذ له بل خرج منه بعض الشيء الى
التجربة الفعلية :

ان الـثم اليمين منك
قلت : والشمال
ما دمت لي : مالي وما
قيل وما يقال (١٢)

ويبدو ان « تخرّج » القباني من مدرسة الشوق والحنين الى
مدرسة الممارسة الفعلية لهذا الشوق والحنين من عناوين قصائده
فلم نجد نرى اشعارا - كما في ديوانه الاول - تعنون « الـسى
مصطفاة » او « امام قصرها » او « اسمها » او « في المقهى »
او « غرفتها » او « مدعورة الغستان » وهي كلها عناوين قصائد نجدها
في ديوانه (قالت لي السمراء) بل نرى في مجموعاته التالية عناوين
جسرة مثل « همجية الشفتين » او « مصلوبة التهدين » او « القلبلة
الاولى » او « عند امرأة » ، ثم دعنا نسמע :

كانت تثن مثلما
يثن ذئب مجهد

(١٣) من قصيدته (عند امرأة) في ديوان (طفولة نهد) ص ١٦٨ .

(١٤) من قصيدته (الشقيقتان) في (انت لي) ص ١٦

(١٥) من قصيدته (رسالة حب صغيرة) في (قصائد نزار
قباني) ص ١٣

(١١) من قصيدته (البغي) ص ١٤٨ - ١٥٤

(١٢) من قصيدته (وشوشة) في مجموعته (طفولة نهد) ص ٤٢

وفي هذه الفترة ايضا برز دور القباني كناطق بلسان المرأة العربية ، مدافعا عنها متهما المجتمع والرجل بالظلم والقسوة وعدم الاحترام ثم ابرز احساسات المرأة نفسها وامالها وما يحز في نفسها وموقفها من الرجل الذي يستعملها آلة دون الاكتراث بشعورها هي . ولعلنا نجد القباني في ذروته الشعرية في هذا الباب في ثلاث قصائد تمثل هذا الدور هي (اوعية الصديد) و (حبل) و (رسالة من سيدة حاكمة) . ففي اوعية الصديد نسمع المرأة تحقد في مرارة وغنف وثورة على الرجل وعلى نوع العلاقات الزوجية التي غدت فيها وعاء لاشباع رغباته الجنسية بالاكراه فتنتدب المكانة التي زواها فيها المجتمع وتقايله (يا ويل اوعية الصديد) هي ليس تملك ان تريد (ولا تريد) . وفي (حبل) تحمل المرأة بمرارة وقلب مكلوم على الرجل القاسي حين يكشف بانها حبل وبانه قد يتحمل مسؤولية عبثه بالمرأة . اما في (رسالة من سيدة حاكمة) فيصف القباني مكر الرجل في اغرائه للمرأة ثم انكارها وايصاد ابوابه في وجهها كي يخلو له الجو مع اخرى كان قد اصطادها بجبال مكره وهلم جرا .. :

لسوف نخبرها بما اخبرتنى
وسترفع الكاس التي جرعتني
كاسا بها سممتني
حتى اذا جاءت اليك
لتردد موعدها الهني
اخبرتها ان الرفاق
اتوا اليك (١٦)

ولعل اهم شعر القباني من الناحية الاجتماعية قصيدته (خبز وحشيش وقمر) التي نشرها عام ١٩٥٤ وهي بالرغم مما فيها من مبالغة فقد ابرزت ما تقاسيه الجماهير الفقيرة في الشرق العربي من رجعية وفقر وانحلال وتواكل ومرض فيضغ اهم شيء لديها وهو كبرياؤها وانسانيتها . والقصيدة اشهر من ان نورد منها بعض الابيات هنا .

ثم جاءت مجموعة القباني التالية (حبيبي) وضمت قصيدتين للمرأة هي (صوت من الحريم) و (الحب والبتول) يطالب فيها بقوة منح المرأة الحب المتبادل التساوي والاحترام المتبادل . والحقيقة انه وان كان قد طرأ تغيير في الخمسينيات على مكانة المرأة في المجتمع العربي واصبحت مصر الدولة العربية الاولى التي فازت فيها امرأتان بالانتخابات للمجلس الوطني عام ١٩٥٧ وفي سوريا فازت المرأة على حق التصويت عام ١٩٥٩ بينما صار العراق اول بلد عربي عينت فيه امرأة وزيرة عام ١٩٥٩ ، فانه بالرغم من ذلك فان المرأة العربية على العموم محافظة ، مقيدة وبقيت للرجل مكانته العليا في السيطرة على المرأة واملائه ارادته عليها كما بقي المجتمع ينظر الى حرية المرأة - وخاصة « فيما يتعلق بالعلاقات مع الجنس المقابل - بنظرة صارمة ملؤها الشك نحو المرأة اذا ما هي حادت قيد انملة عما كان المجتمع يعتبره مقبولا .

وفي هذه الفترة نرى القباني يمر بدور اخر من دور التطور في شعوره نحو المرأة ، وهو تطور لا يعكس فقط نضجه الشخصي (نشر هذه المجموعة عام ١٩٦١ حين كان قد بلغ الثامنة

(١٦) من قصيدة لنزار قباني

والثلاثين من عمره) بل تعكس ايضا بداية اجتماعية عامة لموقف من المرأة هو اكثر تفهما لها كإنسان يمكن للرجل ان يحبها او على الاقل ان يزنها ليس بميزان غريزته فقط بل وبقله ايضا . ويعكس هذا الموقف الجديد تغييرا تدريجيا يكاد يكون غير منظور كان قد طرأ على المجتمع العربي . فقد شب في الخمسينيات وبداية الستينيات جيل جديد قربي في جو سمح اكثر من الجيل الفابر له قسط لا بأس به من الحرية في علاقاته مع المرأة حيث كان قد درس معها في المدرسة والجامعة ومن هنا ايضا كان هذا التفهم لها ورؤيتها كإنسان له نقاط ضعف وقوة وليس كالهة تسكن قمة الاولوب الشامخة .

في هذه المجموعة ايضا نجد غالبية الثماني والعشرين قصيدة تدور حول الحب وحول المرأة ، غير ان الشاعر صار يبحث الان عن شيء اوسع من الحب الجسماني البحت . صار حبه فلسفيا الى درجة ما يعبر عن نفسه بالكلام ويجد لذة في هذا التعبير :

عندي للحب
تعابيسر
ما مرت في بال دواة (١٧)

ان الذي يرقص الان في مخيلة الشاعر هو ليس خصلة شعر او نهدان او ساقا امرأة انما هي الكلمات التي تتراقص :

سيدتي
عندي في الدفتر
ترقص الان الكلمات
واحدة
في ثوب اصفر
واحدة في ثوب احمر (١٨)

ويمضي القباني في هذه الفقرة في كونه ناطقا بلسان المرأة مدافعا عن حقوقها ولكنه الان يتقمص روح المرأة فاذا به يشعر بما تشعر واذا بنا نراها تريد الاحترام وتريد ان تحب ليس كمتمة او كمتاع بل كهي نفسها كما هي ثم دعنا نسمعها تخاطب الرجل :

« تحبني »
الجملة الجوفاء ذاتها ...
« تحبني »
كاي ... اي امرأة .. تحبني
وجه انا ..
وجه من الوجوه في دفترك الملون
جريدة صفراء
تطويني اذا قرأتني ...
ولعبة من ورق
تشيلنسي ...

(١٧) من قصيدته (اكبر من كل الكلمات) في ديوان (حبيبي) ص ١١

(١٨) من قصيدته (اكبر من كل الكلمات) في ديوان (حبيبي)

ص ١٥ .

يضاف الى فتوحاتك ...
متى تفهم ؟
ايا جملا في الصحراء
لم يلجم

ويا من ياكل الجدي
منك الوجه ... والمعصم
باني لن اكون هنا
رمادا في سيجارتك
وراسا
بين آلاف الرؤوس على مخداتك ..
ونهدا .. فوق مرمر
تسجل شكل بصماتك ..
متى تفهم ؟
باني لست من تهتم
بنارك او بجناتك
وان كرامتي اكرم
من الذهب المكس بين راحاتك ..
متى تفهم ؟

هكذا وبصورة عامة تطورت نظرة القباني نحو المرأة فن خمس وعشرين سنة او حوالي ذلك . ونحن لا نذهب الى القول بان القباني يعكس في هذا التطور ما قد طرا من تطور في المجتمع السوري او العربي على جميع طبقاته . فليس ثمة شك بان هنالك في هذه المجتمعات طبقات ما زالت تعيش على التقاليد واخرى انطلقت تبعد عنها . انما نقول بان القباني يعكس تطورا طرا على فئة معينة هي فئة المثقفين من الطبقة الوسطى ولدوا فسي العشرينات ، جذورهم في تقاليد الماضي وفروعهم في جو من الرومانطيقية الفرية والفلسفة الاجتماعية الفرية .

جامعة بنسلفانيا

(الولايات المتحدة)

اريك لوي

تحطني ...
فان رايت لعبة جديدة
حطمتني ...
(« تحبني » : معزوفة معادة
رخيصة الملحن
تديرها . تديرها
لكل وجه حسن ..
قل غيرها ...
قل تشتهي طيبي ، ودفع مسكني
قل انني جميلة ... وسهلة ..
تريدني
محطية جديدة
تدفنها
وراء جدران الحريم الزمن ...
اما انا
فانني ...
ابحث يا مستثمري ..
عن رجل يحبني
وانت لا تعرف ان تحب .. ان تحبني
فانت غاوي تحف
ميدانك العيون
لا ما وراء الاعين ! (١٩)

وفي قصيدته الاخرى (الحب والبتول) بضرب القباني على نفس الوتر وهو مطالبة المرأة بالاحترام اللائق بها كإنسان

متى تفهم ؟
متى يا سيدي تفهم ؟
باني لست واحدة
كغيري من صديقاتك
ولا فتحا نسايا

(١٩) من قصيدته (صوت من الحريم) من ديوانه (حبيتي ص ١٥٦)

متى يطلع الفجر نارضيق ؟

قصيدة الثورة الرومانطيقية

بقلم جيان بول اوليفييه
ترجمة جومبرج طرابيشي

٧٠٠ ق . ل .

صدر حديثا عن دار الاداب

الواقعية الاشتراكية والشعر الحديث

تمة المنشور على الصفحة - ١٣ -

على صفيحته الصدئة التي غرست في كومة من القبار !

لكن الشاعر ينتمي الى عقيسة ترفض اليأس ، وتبني الا ان تستكشف في صراع الحياة قوى الخير والامل الى جانب قوى الشر والهزيمة ، وتؤمن بان النصر في النهاية لاولادها . وهو شاعر ذكي ماهر ، لا يفرض امله هذا على قارئه فرضا مبتسرا ، بل يولده من طبيعة موضوعه توليدا مقنعا ، فهو يرسم في لمسات تدريجية حوافز الامل . فاولها نغمة هؤلاء الرجال سكان الحارة في الله ورحمته . هؤلاء الكادحون المرهقون ذوو الافدام المنهكة والرنات المجهدة لا يزالون يؤمنون بالله ويبتهلون اليه ان يفتح لهم الابواب ويسهل الارزاق . وهذا الايمان الثابت يعطيهم من الامل ما يكفي لاحتمال كل ما نقص به حيائهم من نصب وحرمان . فهذا الايمان كما يعرضه الشاعر ليس مجرد « افيون مخدر » بل هو من افوى حوافز الامل وتجديد العزيمة واستئناف الكفاح . ولنلاحظ في هذا الصدد ان جيلي عبدالرحمن ، وان انتهى به « فكره » الى اتخاذ المادية الجدلية مذهبا ، لم تقفر « عاطفته » من تاثير الايمان الدني العميق الذي ربي عليه في حضانة سنه . فهو في الترجمة القصيرة التي كتبها عن نفسه في صدر الديوان ، يسجل الاثر الباقي لتربيته الدينية ونشأته الصوفية ، « وقد حفظت القرآن وانا صغير ، وفي كيان صوفية عميقة . . وكانت اشعاري تحلق في المجهول » .

وثانيها طيبة قلوب هؤلاء الرجال برغم كل ما جربوه وقاسوه . يومئذ الشاعر في الايات ١٨ - ٢٣ الى هذه الطيبة الاصيلية ببائع الكرات والجرجير ، فهذا الفقير المدم ، الذي يحيا حياة ربما تقل عن مستوى الكفاف ، يعني على بضاعته الزهيدة بصوت ذي رقتين حنانا ويبتخر في مشيئه كانه ملك . وكان اولئك السكان في احدى مساجراتهم الدائمة المتجددة ، التي يدفعهم اليها ضيق صدورهم وسرعة غضبيهم من كثرة ما عانوه من مصاعب الحياة وارزائها . ولتقف هنا برهة لنرى كيف ان واقعية الشاعر لم تسمح له بان يدعي ان سكان الحارة يعيشون في مسألة متصلة وتحاب لا ينقطع ، بل هم كثيرو النخاصم والعراة ، وكيف يكونون غير ذلك وهم يقاسون ما يقاسون من ضنك وحرمان ؟ لكنهم في صميم جبلتهم طيبون خيرون ، فما ان بطرق اذانهم ذلك الصوت البريء ذو الحنان حتى تتشرح صدورهم وتصفو قلوبهم فيهدأ سبابهم وينتهي تشاجرهم . وهذا الحديث عن طيبة قلوب مواطنينا ليس محض ادعاء قومي متفاخر ، ولا مجرد وهم رومانسي كاذب ، بل هو عين ما تشاهده كل يوم تقريبا في واقع حياة اولئك المساكين السريعي الغضب السريعي الرضا والتراضي .

وثالثها امل الانوثة واصرارها على تجديد الحياة ووصل خيطها . فبنات الحارة على رغم كل ما برين من مشاهد الموت والخراب ، وما يقاسين من جوع والدم ، ما زلن يشتقن الى « العريس » (انظر الى اصرار الشاعر على استعمال التسمية العامية الدارجة ، بدلا من الكلمة الفصحى « العروس ») التي كان يستقيم بها وزنه ايضا ، ويعلمن بالزواج . ويرمز الشاعر بهن الى اصرار الانسانية على مواصلة الحياة امام جميع الكوارث والمواقيل . ورابعها الطفولة ، الطفولة البريئة الطاهرة ، واصرارها هي ايضا على الامل العريض . وجيلي عبد الرحمن في حديثه عن الطفولة يبلغ ذروة تأثيره . وحبه العظيم للأطفال واضح ، كما ان سبب هذا الحب يتضح ايضا بعد تفكير سري ، فهم لديه معقد الامل في مستقبل الانسانية ، ورمز رجائها الاكبر ، فما دام البشر يبدؤون حياتهم بهذا الطهر وهذا الامل وهذه الحيوة المشتاقنة المنعشة ، افليس من حقنا ان نأمل في مجيء يوم يحتفظون به بهذه الفضائل طول حياتهم فلا تفسدها اوضاع شريرة في المجتمع ؟

قد يبدو في حديث جيلي عبدالرحمن عن الطفولة مسحة من الرومانسية ، ونحن لا نخليه من هذه المسحة ، لكننا لسنا ممن يعارضون كل مسحة رومانسية في كل انتاج فني ، انما نرفض الرومانسية حين تسرف في الميوعة الى حد المرض العاطفي وحين تتدلى الى الكذب والاصطناع . واسلوب الشاعر الواقعي البسيط العازف عن التقرير العاري والادعاء السافر يقنعنا بصدقه الحار وبرئه من السقم والميوعة والكذب .

يبث الشاعر هذه الحوافز واحدا بعد واحد ، بتدرج وايحاء ، دون ضجيج او تحد ، مستخدما صورا واقعية بسيطة منتزعة من حقيقة الحياة الوطنية ، وحاكيا الحوار الذي يدور والدعاء الذي يتردد والامال والاحلام التي تجيش بلفة تقترب من اسلوب الحديث اليومي . لا جرم انه يهملنا على تصديقه . فاذا نجح في اقناعنا بان هذه التجارب تحدث حقا ، فقد سهل عليه ان يقنعنا بان الامل الذي يثب امل صادق ممكن التحقيق ، فتطلع نحن ايضا الى مستقبل نزول فيه هذه العتمة والقذارة ، والفقر والجوع والمرض ، ويحل محلها النور والبراء والصحة ، وتحصل البنت « ياسمين » على فستانها المشتهى ، ويلبس محمد من امثال تلك الثياب التي يبيها ابوه في دكان الخواجة ، وتأتي الشمس الى خارة « زهرة الربيع » فلا تجد خرابا وصدا وتاكلا وغبارا ، بل شرق في اتم ضوئها على جدة ونظافة وعمران وشجر مخضوض كثير . فاذا جئنا الى ابياته الاخيرة ٧٤ - ٧٥ ، التي تكرر فقرته السابقة ٨ - ١١ :

وفوق عتمة الجدار

صفيحة مفروسة في كومة القبار

تأكلت حروفها ، لكنها تفسح

« زهرة الربيع »

لم نقرأ اسم الحارة بالسخرية التي قراناه بها اولا ، بل فهمنا فيه رمز الامل الانساني الذي يعلو على كل عوامل الظلمة والفناء ، ورددنا مع الشاعر في امل واصرار : لكنها تفسح - زهرة الربيع

محمد النويهي

القاهرة

من سلسلة دراسات سياسية :

النجم الاحمر فوق الصين

تأليف : ادجار سنو

كان ادجار سنو اول صحفي اخترق الحصار الاعلامي حول الثورة الصينية . وهو في هذا الكتاب الذي يقدم صورة علمية واضحة لمسيرة الثورة الصينية ، يقدم لنا هذه الثورة من خلال معاشته لها . انه يكتب من الميدان عن الثورة الصينية ، عن معاركها وابطالها وقادتها العظام : ماوتسي تونج ، شو ان لاي ، لين بياو ، شوته .

ان قراءة هذا الكتاب وحدها هي التي تكشف لنا حقيقة تطور الصين الحديثة .

دار الطليعة للطباعة للنشر

ص . ب ١٨١٣ بيروت

قصة بقية
ابراهيم عيسى

الولهان

هؤلاء ، يقفز هكذا .. قفزة واحدة في الهواء - كما يصنع المهر البطر تماما - ويصق الى الاعلى بكلتا يديه صفقة واحدة حادة ، تصاحبها صرخة عجزية مفزعة ! فتتكش عند ذلك اطراف تنورته الى الاعلى بلا تكلف ، ويرى حينئذ انه ذكر فعلا دون اي شك لمتشكك فيه ! وسرعان ما يتابع خطوه الوئيد الوقور ، وتند صرخة عالية عمن الانثى العابرة ، وتهيم على وجهها مذعورة مهرولة . من هنا كان الولهان موضع سخط باعة اللوازم النسائية ، اذ انه كان يسبب في (تطفيش) الزبونات عنهم .

وعلى الرصيف المقابل وقف رجل اخر - ولكنه عادي وثابت في مكانه - لاحظت انه يشرح للفصوليين من المارة امثالي ، الذين كان جمعهم في التثام وانفضاض مستمرين . لاحظت انه يشرح لهم اشياء تتعلق بهذا الانسان النشاز ، وقد ارتسمت لهذا الرجل الشارح في ذهني ، صورة المرشد السياحي واقفا في متحف ما او مبنى انثري .

هرعت اليه ، اصغت السمع لكلامه ، وفتحت كلتا اذني . كان مرشدنا قد بدا لتوه يستأنف قص قصة الولهان .. التي أصبحت محفوظة مكرورة لديه . على (الشلة) التي اجتمعت عليه قبل قليل . قال المرشد :

« الولهان لقب اطلقه عليه اهل الشارع هذا . اسمه الحقيقي (راشد سليم) كان طالبا جامعيا حتى سنتين خلتا .. مات ابوه وترك له اما وجدة واربعة اخوة ذكورا واناثا .. هو الوحيد القادر على الكسب فيهم .. قطع دراسته الجامعية وتوظف في إحدى المؤسسات الرسمية .. اراد ان يطعم الافواه الفائرة في البيت ، اذ لم يخلف لهم ابوهم من حطام الدنيا اي شيء ، فقد كان هو الآخر موفلا » .

ثم تابع المرشد يقول :

« انه عصامي مئة في المئة ، جاد ، بريء ، رقيق الحس والمشاعر . لا يعرف الماربة . لا يحب لغة المجاز ولا يؤمن بادب الجمالسة والمدايرة . انه يحب دائما ان يدخل البيوت من ابوابها ودون مقدمات او تمهيدات .. مكث في الوظيفة اقل من سنة ثم سرحوه . وسبب تسريحه يأسادة شيء في غاية من الطرافة والايلام .

لقد سرحوه لانه لم يكن مقلدا الباب باحكام .. نعم هكذا روي

لقد أصبح اخيرا ، احدى التحف المتحركة التي تشد اليها انظار الغرباء من الناس ، وانظار السائحين من مختلف الاجناس . اما السابلة العاديون فقد اعتادوا رؤيته في هذا المكان المزدهم من قلب المدينة الكبيرة .

المارة ، جميع المارة ، حتى الذين اعتادوا من قبل رؤيته ، فضلا عن السائحين كان لا بد لهم - عن قصد او غير قصد - من ان يلتفتوا نحوه يتملون فيه - وهو يروح ويحي على طول الشارع مشرقا ومغربا ، بحركة رتيبة تستمر منذ الضحى حتى المساء ... يتملون فيه شابا في مقتبل العمر ارسل لحيته بلا نظام ، وشارب به بلا تشذيب : له رأس نظيف تماما فقد حلق بالوسى ، واجفان منتوفة حتى الجذور ! تلوح من خلف عينيه سيماء وداعة وطيبة وهدهد . يتنمل حذاء نسائيا خفيفا ، ويرتدي من اعلى قميصا بلا اكمام الوانه صارخة ومتنوعة ، ويلبس من اسفل (تنورة) هي اشبه ما تكون بتنانير الاسكوتلانديين من نافخي القرب الموسيقية ولكنها اشد منها قصرا .

كثيرون حسبوه لاول وهلة خنفوسا ثم تراجعوا عن ظنهم ، عندما انتبهوا الى انه بلا شعر راس ! وكثيرون ظنوه باديء الامر (بوبيا) او (هيبيا) ، وما عتصموا ان يغيروا نظرتهم ، عندما لاحظوا انه لا يتعاطى الفرام علانية معاية انثى تصاحبه او ذكر ! او انه لا اثر لوهج الحشيش والافيون ، يبدو زيفا ابله في عينيه ! .

لم يكن ليؤذي احدا او يعتدي على احد ، لقد الفاه الجميع لفزا محيرا ، واحجية بالغة التعقيد ، صعبة التفسير ! .

وبسبب وداعته ، وعدم ممارسته للايذاء أصبح موضع اشفاق واهتمام جميع اصحاب المحال والباعة ممن سكان الشارع ، باستثناء باعة اللوازم النسائية (النوفوتيه)

فهؤلاء فقط ، هم الذين كانوا يتضايقون منه ، ويتمنون زواله ، ويدفعون من اجل ذلك الفدية العظيمة .. اما السبب فهو في منتهى البساطة ..

لقد كان صاحبنا واسمه (الولهان) ، اذ هكذا اصطلح اهل المحلة على تسميته .. لقد كان مرعبا منفرا للنساء والفتيات ، وبخاصة اولئك اللواتي كن يمررن من جانبه شبه عاريات وقد تسلخن من ثيابهن الا ما قل منها ودل .. كان لحظة تمر به واحدة من

لي ، وهكذا يروي لكم لو سألتموه وتنازل فاجابكم ؟!

واستمر المرشد موضحا :

« انه حاقد ، حائق على جميع بني جنسه من رجال العصر ! .
انهم كلهم في نظره (جمال مستنوقة) او (سلاحف مقلوبة على
ظهورها) في انتظار قدم ما من اية انثى تتفضل عليها بركلة
نسائية تميدها مستقرة على بطونها كيما تتابع الديب من جديد ! .

انه باختصار . يصدر عن حقد فلسفي - وبالمناسبة فانه كان
يدرس الفلسفة قبل ان يقطع دراسته ، وانه رفيق صباي ودراستي
وابني جارتني ..

لقد اطلق على نفسه لقب (المخلص) وقال ، لي قبل ان يتخذ
من نفسه (مخلصا) لبني جنسه الرجال ، وينزل الى الشارع في
هذه السحنة :

« لو احكمت اغلاق الباب لا سرحوني ... كنت اقبلها ، اقبلها
فقط ، عندما دخل علينا فجأة أحد المراجعين . انتفضت ساعتها
كذبة مذعورة ، تنظاها بالمعة ، وتصطنع موقف المتهورة والمقسورة ،
ثم ندت عنها صرخة حسبها المراجع صرخة استغاثة وكبرياء محطمة ،
وشرف منتهك ، فهرع الى المدير بملفه الحادث ؟! .

(انا) قذف بي الى الشارع . لماذا ؟ حفاظا على السمعة الاخلاقية
للدائرة على اعتبار ان الشخص الذي راي ما راي هو غريب عن
الدائرة وليس من اهلها ! .

(هي) رقيت الى سكرتيرة خاصة اضافية للسيد المدير ، الذي
ليس بابله مثلي ، فهو « لا ينسى احكام غلق الباب عند اللزوم » .

وفي اعقاب ذلك لفظته جميع ابواب الدوائر والمؤسسات ،
فاصبح كما تشاهدون ، اعني انه اصبح (مخلصا) ! .

لم اطق صبرا على متابعة الاستماع ، فقد تواردت الى ذهني
عشرات الاسئلة .. غدت في بحران من الدهشة والاستغراب ...
انطلقت اسال :

- وما علاقة جنونه الزاها بالحدث الذي رويته لنا يا اخ ؟ بل
ما صلة الجنون هذا بقصة التبرج ؟ وهل ابواب الرزق انحصرت
بالوظيفة ، والوظيفة وحدها ؟

فاجابني المرشد دهشا :

- ومن قال لك انه مجنون ؟ انه شاب عاقل موزون ، عذب
الحديث لو حاولته معه . قلت بشيء من السخرية :

- اذا لم يكن هذا الذي نرى جنونا ، فكيف يكون الجنون اذا ؟
قال بلفظة الواثق :

- انه فليسوف وليس بمجنون ، بل انه صاحب مدرسة ورائد
اصلاح اجتماعي ضخم . قلت :

- وهل الفلسفة جنون في رايك او رايه ؟ قال :

- نعم - يا مستفهم - قد تكون الفلسفة ضربا من الجنون في
كثير من الاحيان ، ولكنه جنون هادف ينبثق عن غور عميق من الوعي
والتفكير والادراك . قلت :

- يبدو لي وكأنك في طريقك لان تصير فيلسوفا مثله ! . قال :

- بل انا أحد تلاميذه ، وعمما قريب سيسعدني ان اصير مثله .
وربما تلحقنا انت ، ويلحق بنا كثيرون من اشباهك ! ولكن معلوما
لديكم جميعا يا سادة انني ما اقف هنا لا للتبشير بأراء المعلم
وتفسير فلسفاته .

قلت باستغفاف :

- هات بشرنا اذا ، وقل لنا ما رسالة صاحبك ؟ قال :

- رسالته : (تحرير الرجل) المعاصر من استعمار المرأة المعاصرة
التي باتت تتصرف بمقادير الرجال على نحو لم يسبق له مثيل في
القرون الغابرة ! .

ويرى (المخلص) ان العالم كله يتحرك الان بايعازاتها ! انها هي
التي ترفع وتضع . تشرح وتعين . تأسر وتفك . تتحدى وتستذل .
تعلن الحروب وتوقفها ، والضحايا دائما هم الرجال ! . ولهذا كله يجب
ان توقف عند حد . قلت بصبر نافذ :

- وهل يحررنا صاحبك - نحن الرجال - ببلوזה النسائية
الحفر ؟! قال :

- وما وجه الغرابة في ذلك ؟ انك لو سألته هذا السؤال لاجابك :

« ان الكشف عن السواعد هو اصلا حقنا نحن في المعامل ،
وعلى ارضية الموانئ ، وفي المناجم والحقول وغيرها .. فلماذا لا
نستعيد هذا الحق ؟ » قلت :

- وشعر الراس المحلوق بالموسى ؟ والاجفان المنتوفة باكملها ؟
قال :

- اليس من حقنا ايضا ان نبتدع بعض التقليعات ، كي نثبت
لهن اننا نحن الاخرون نستطيع ان نقوم بعمليات مسخ وتزييف
لرؤوسنا ووجوهنا ؟ ! .

الشعر المحلوق مقابل شعورهن المستعارة .. اجفاننا المفاة قد
تكون الان شيئا مستهجننا ، ولكنكم عما قريب ستعتادون عليها
فترونها مالوفة وجميلة ، وجديرة بان تتخذ انموذجا بديما
يحتذى في (ديكور) الوجه ! .

ولا سيما اذا روجت لها الافلام السينمائية والتلفزيون والمجلات
الفنية . وهذا الاعتياد نظير اعتيادكم رؤية اهدابهن البلاستيكية ،
وحواجبهن الشيطانية الرسومة باناقة الى اعلى كاذناب
العقارب ، فضلا عن كدمات التظليل السزرق والسود والخضر
والذنبات الكجيلة .

قلت :

- وماذا عن ثورته القصيرة التي يتخطى فيها ، وحدانه
النسائي الرشيق ؟! قال :

- انه الرد المباشر على استراقهن البتال منا ، والجزمة من
فلاحينا وخفراء الجمارك . قلت :

- ولكن يظل هناك لفر هذه القفزات الهوائية الحصانية البطرة
يا صاحبي ؟! قال :

- اما هذه فافضل ان تساله عنها مباشرة ، لانني لم اساله
عنها بعد ، وهي بعلمي اخر ما ابتدع من حركات . قلت :

- وهل نستطيع الدنو منه دون ان يلحق بنا اذى ؟ قال :

- يبدو انك لا تزال تترب في عقل الرجل ، وتشك في
كلامي ؟! قلت :

- امش امامنا اليه اذا . قال :

- لا بد من ذلك اصلا ، واذا لم يجدني بينكم فانه يترفع حتى عن
الالتفات اليكم ، لانكم بنظره بعض القطيع الرجالي المستعمر المسحوق .
انه يتكرم بالحديث على مريديه فقط ، او من هم في طريقهم لان يكونوا

ذلك .

فهل عرفت لماذا قفزاتي ؟ ولماذا افخاذي العارية ؟ ليست هي وحدها التي تفعل ما تريد .. نحن ايضا نستطيع ان نتحدى ونفعل ما نريد .

قلت : وماذا بعد ان نرد على التحدي بهذا الشكل يا مخلص ؟ .

قال :

« بعد ذلك لا يبقى احد منكم غيلما مقلوبا على قفاه .. انكم ان تتبعوني في هذه المدينة ، وتصيروا جميعا اولاد فكري ... تتحرروا في ظرف ايام ... ستكتسي حواء ، سوف تنسحب السي مواقعها الطبيعية بلا مسخ وبلا تشويه وتزييف .. سوف يتوقف دورها جنسا محضا .. سوف تلقي سلاحها السموم بصغار واستخذاء ...

وعندها .. عندها لن يكون هناك مزيد من المسرحين ، والمأسورين ، والمفكوكين ، والزناة ، والمزقة اعصابهم تعففا وكبتا او خوفا من الرب صاحب الملكوت .. عندها يصير لكم المجد على الارض ، ورجالا تعودون لا مجرد ذكران تظلون تسيرون وتخصبون ..

عندها تثبت اجفانكم من جديد وتفرح شعوركم فتزهو منكمم الرؤوس .. عندها تزهو شواربكم ونورق حتى تصير عرائش، وترجع اليكم بناطيلكم وجزوماتكم ...

عندها ينبعث فيكم من الاعماق ، اصوات رجالية خشنة ، ومروءات نائمة ، وعزائم مصلوبة ، وذكورة مفصوبة ، وحقق هضم » .

ابراهيم عاصي

سورية - جسر الشفور

كان (المخلص) لا يزال يروح ويفغو ، او يشب ويقفز كلما مرت به عارية . دنونا منه - بكامل حشدنا - اعترضنا طريقه ، هشلنا ثم وقف بوقار . وقيل ان نساله شيئا قال : « كل ما حدثكم به (ولد فكري) صحيح . خلوه منه عني ، ولكم المجد على الارض ، وقربا رجلا تصبحون » قلت ، وقد استجمعت كل ما يشيره الفضول - عادة - من اهتمامات :

- شيء واحد لم يفسره لنا ولد فكركم .. فلماذا هذا القفز هكذا في الهواء ؟!

هز راسه ببطء . ابتسم بتشاقل . ادار عينيه كليهما نصف دورة نحو اليمين ، ومثلها نحو اليسار ، ثم صوبهما فجأة الى وجهي - من دون الجمع الفغير حوله -

واجابني بوقار :

- انه الرد على التحدي بلا موارد يا ايها الباحث عن البديهيات قلت :

- هل لكم ان تزيدوني توضيحا ؟ قال :

- انا عندما قبلت تحدي زميلتي في الوظيفة بشكل مهذب - كما تقولون - بقبلة ، طردت من الوظيفة .. قذف بي الى الجحيم .. ان التي تريك لهما حتى اصول الفخذين في الدائرة او الحديقة او الشارع وفي كل مكان ، هي مخلوقة تتحدى رجولتك ، تقتحم عليك اعصابك وهدوء نفسك ، انها تستثير بهيمتك وحيوانيتك .. انها تطعنك في احشائك . انها ببساطة تعرض عليك ما عندها فاعرض عليها ما عندك ! نعم اعرضه بلا موارد ، بالطريقة الغريبة كما تفعل هي بالتمام .

صدر حديثا

العمل الفدائي

انه ارشاد تطبيقي ميسر لمزاولة حرب المقاومة الشعبية والعمل الفدائي على ارض يحتلها العدو ، ويرفض اهلها الاستسلام . فيه نظرة تاريخية وتقييم ممتع للعمل الفدائي: اصوله، وطرائقه، والاساليب الاجدى في الدعوة اليه وممارسته والظفر بعد ادائه . وهذا ما نحن في الوقت الحاضر في أمس الحاجة اليه . فالمؤلف رجل خبر حرب المقاومة الثورية والانتفاض على مختلف اعداء الشعب في اميركا اللاتينية والحرب الاهلية الاسبانية ، وهو يضع جميع خبراته في متناول اليد لكل من يود الانتفاع بتجارب السابقين . كما ان الترجمة سهلة متبسطة لا يعثر بها التباس .

انه كتاب كل مواطن ، الفدائي للمناقشة والتطبيق ، والمواطن العادي للتأهب كي يكون فدائيا يوما ما . لهذا نجده يشرح افضل السبل لنصب الكمائن ولغم العسربات المجنزرة ونسف مستودعات الذخيرة والتخلص من افراد دوريات العدو . وفيه كيف يعيش الفدائي ورجل المقاومة ، وماذا يلبس في كل فصل ، وكيف يسلك مع الغير .

انه ثروة جاهزة للاخذ والتطبيق .

الناشر : دار الآداب بالاشتراك مع دار العلم للملايين

الثمن ٢٠٠ ق.ل.

ملاحظات على الموسوعة العربية الميسرة

تأليف الدكتور علي جواد الطاهر

في اعقاب عنوان الخامس من حزيران الذي تعرضت له الامة العربية ، اثرت مناقشات كثيرة بين الادباء والباحثين ، حول الدور الذي تلعبه مؤسسة فرانكلين في حياتنا الثقافية والادبية ، ونوزعت الاراء بين مشكك محذر وداع لقاطعة هذه المؤسسة والاعراض عن التعاون معها بالنسبة للكتاب والمترجمين ، والامتناع عن تسداول مطبوعاتها والتعويل عليها في الشكف والاطلاع بالنسبة للقراء عموما ، وآخر ظل مقيفا في فراراته على قدر من التحفظ ازاء مرامي هذه المؤسسة المتبوهة ومقاصدها من حمل كبار الادباء والكتاب واساندة الجامعات في مختلف أنحاء الوطن العربي ، ممن لا ينظر الشك الى اخلاصهم واستقامتهم وسلامة مواقفهم من القضايا الوطنية والقومية ، هذا الى غزارة علمهم وعمق ثقافتهم واصالة ادبهم ، وبينهم من سلك في عداد الرواد واعلام الجيل الاول الذي ساهموا في تطوير فكرنا وبجديده ، غير أنه لا ينزع الى التهورين من خطورة واهمية بعض المؤلفات والكتب المترجمة التي صدرت عنها في طور واخر ، بالنسبة للقراء العرب ، حيث تعمد في مضامينها ومعطياتها اي اتجاه فكري ضار هادف الى تسميم اذهانهم وعقولهم او تحرير بعض الافكار والمفاهيم الاستعمارية او تبرير المواقف والاجراءات التي تعتمدها السياسة الاميركية من آن لآن ، ازاء قضايا التحرر الوطني ، على نحو ما يقتل ذلك ويسوغه ويرجف به اولاء الذين يحفظون مؤسسة فرانكلين بعض خدماتها ومجهوداتها ، ننذكر هذا وشبهه بان شروعا في مطالعة كتاب الدكتور علي جواد الطاهر : ملاحظات حول الموسوعة العربية الميسرة ، حيث يذكر في مقدمته انها : « صدرت بالمعاصرة عام ١٩٦٥ م عن دار الفلم ومؤسسة فرانكلين بالفي صفحة ، مع ٣٠ ص للخرائط واللوحات » . ويعتد ذلك الى التعريف بتجنيدها وتطويعها لمكنات وطاوات اكثر من مائة استاذ جامعي او اكثر ، واعتمادها على خبراتهم في جمع المادة الادبية والتاريخية واللغوية وتنسيقها وتبويبها وتصنيفها ، وحين يومية المؤلف الى اسماء بعضهم ، وجلهم ممن لا تنكر عليهم غزارة علمهم وسعة اطلاعه ، وحميتهم البالغة في ربية اجيالنا الطالعة واندفاعهم في مجال التثقيف والتثوير ، بل الوطنية بالنسبة لبعضهم على الاقل ومناصرتهم لحركات التحرر في العالم ، فانه يحمل القارئ على الاستغراب من دوافع مؤسسة اجنبية في اصدار موسوعة ميسرة تضعها في متناول المعلمين وتفيهم بها عن تداول المظان والمراجع الكبرى ونؤهلهم لان يصيروا الى قدر مناسب من الاستيعاب والدراية والتحصيل .

وليس وكل الملاحظ ان يدل على هذا او يشير في وعي القارئ راميا منه الى التحذير او الزهيد . انما نصب ملاحظاته على الاخطاء والمزاق والهفات التي وقع فيها المشرفون والمديرون والمصنفون ، ومنها ما ينسلك في مجالات التاريخ والحضارة واللغة والادب ، وبداية ان تلمس هذه القصورات في مواضعها من الموسوعة ، يحوج رصيذا هائلا من الثقف والدربة والذاكرة القوية ، مما تضيق به مكنات انسان فرد ونقص عنه ونفط فيه ، ودفع هذا الاعتراض ان الملاحظ وان تخصص في دراسة الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي ، فانه ملم اماما قد يكون يسيرا ، او بالفا بالادب الفرنسي بحكم اقامته في باريس ردا من الزمن للدراسة في جامعتها ، وارتياحه لمكتباتها ومتاحفها واثارها ، هذا الى انه ممن يقرن بتداخل اوجه المعرفة وتمازجها ، فدارس الادب لا يقني عن التزود بالمحصلات الفلسفية والتاريخية الفلسفية والتاريخية او بلوي عن معطيات علم النفس والجمال ونظريتهما ، وذا غير تعريف القدامى للادب وتفسيرهم له واعتباره احدا من كل طرف بتعصيب فالاديب المعاصر لا يعني بالوقوف على هاته المناحي والجوانب الفكرية المتعددة الا ليعمق نتاجه ويؤصله

النتائج الجديدة

التكسب بالشعر

تأليف الدكتور جلال الخياط

منشورات دار الآداب - بيروت

لا يسعنا الا اكيار الجهود التي بذلها الدكتور جلال الخياط قسي وضع رسالته «التكسب بالشعر» . يكفي ان نذكر انه استنفد مصادر البحث بمراجعة اكثر من خمسين مصدرا بين قديمة وحديثة ، وذكر في الهوامش مصدر كل من اقتباساته المفيدة ، جامعا كل ما امكنه جمعه حول الموضوع من اخبار ونوادير واحكام وتعليقات ، وزود الكتاب بفهرس كامل للاعلام مستوفيا بذلك شروط البحث العلمي .

وقد استعرض شعراء المدح ابتداء بالاعشى وانتهاء بالتنبسي وبعض شعراء المدح المعاصرين ، فاورد نماذج من شعرهم الكسبي مضييفا آراء معاصريهم او رايه الخاص وآراء بعض معاصرينا فيهم الا ان القارئ الذي يجد في مطالعة الرسالة متعة وفائدة قد يخطر له ان يسأل لماذا كثر المدح في الشعر العربي هذه الكنسرة الهائلة ، ولماذا نحدث اغراض الشعر بالمدح والبراء والهجاء والفزل فقيدت الشعراء تقييدا حتى استغرقت القسم الاكبر من ديوان كل منهم . هذا السؤال وما يتصل به لا ينال اهتماما كافيا لدى المؤلف . كما ان استخدام شعر المدح ، القديم منه والحديث ، قد يكون من صنف القول الجارف . ففي المدح فصائد جيدة جدية بالخلود منها «بانت سعاد» لكعب بن زهير في مدح النبي ، بائية النابغة فسي الفساسنة ، بعض مدائح ابي تمام والبحري والتنبي والبوصيري ، التي عدل فيها اصحابها عن اسلوب الاقدمين وادمجوا في مدائحهم الحكمة والوصف الطريف المركز .

ان التكسب بالشعر ، كالتكسب بغيره من الفنون انجميلة ، وجد عند جميع الشعوب لان الفن ارتبط منذ نشوئه بخدمة الجماعة كما بخدمة الفرد ، وكانت مهمة الفنان التوفيق بين الفاتيتين فلا يضحي باحدهما في سبيل الاخرى . ويختلف الفنانون بمفاسدار نجاحهم او فشلهم في هذا التوفيق .

لقد جنى على الشعر العربي ظاهران . الاول محدودية الانواع الادبية التي عالجها . فقد جهل العرب النوعين الملحمي والنميلي اللذين عد هما اليونان ارفع انواع الشعر لما يتضمنان من فلسفة اجتماعية . وقد ابيع للشاعر اليوناني ان يتكسب بما ينتجه من شعر تمثيلي او ملحمي من غير ان يستعبد لمدوح ويقف عليه شعره كما فعل اكثر شعراء العرب . لان كلا الشاعرين الملحمي والنميلي يخاطب الجمهور لا الفرد .

اما الظاهرة الاخرى التي جنت على الشعر العربي فهي سيطرة التقليد على الشاعر وجهله ان الشعر خلق لا تقليد ، كما ان الحياة تطور لا جمود . من هنا تحدد الشعر العربي بنوع واحد واغراض تقليدية هي المدح والهجاء والفزل والبراء وما يشتق منها .

وقد لا تكون مخطئين اذا قلنا ان شعر المدح والهجاء يحيا في عصرنا تحت اسم جديد هو الدعاية والاعلان . وكما توجد الخطب الدعائية والقاتلات والابحاث والتواريخ والقصص الموجهة التي يقصد بها بث المبادئ السياسية والاجتماعية التي يجسدها افراد نابهن ، كذلك يوجد شعر الرفض وشعر النضال العقائدي والقومي وسائر الانواع التي تجاري شعر المدح والهجاء في الهدف وتختلف عنه قالباً وموضوعاً .

كان المدح والهجاء قديما اهم وسائل الدعاية اما اليوم فقد تنوعت الوسائل وتلوت وازدحمت والقرض واحد .

دور غريب

ويثريه أنسانية ، قبل ان يقتصر به على الاداء اللفظي والتزويق البياني لكل ظاهر قريب من الافكار والمعاني .

وعندي ان التصحيحات والتصويبات والعقبيات التي ضمنها الدكتور علي جواد الطاهر كتابه حول الموسوعة العربية الميسرة ، لا تعدم كثيراً من الدلالات ، فمنها انها فريت الى افهامنا اسماء كثير من الاعلام والجنود المجهولين من مريدي الدراسات العربية، ممن تنوسيت عوارفهم ولم يعودوا موضع تذكر او اذكاء ، او تعويل على مانوراتهم ورجوع اليها وانطلاق منها في الدراسة والتقييم ، فمن هؤلاء المنسيين المضيئين : احمد راتب النفاخ محقق ديوان ابن المدينة الذي لم تذكر الموسوعة ان له ديوانا ، والسيد محمد بدر الدين العلوي الذي حقق عام ١٩٢٤ م شرح المخاض من شعر بشار لابي اسماعيل بن احمد بن زيادة التجيبي البرقي !! والاستاذ حسن السنديسي مؤلف كتاب ادب الجاحظ والمعني باحياء كثير من المانورات والمصنفات القديمة ، والطاهر بن عاشور محقق مجلة من ديوان بشار، فهؤلاء المحققون المبدون الاربعة عاشوا في عقود هذا القرن وعملوا في مجال التأليف والتحقيق ، دون ان يوسع عليهم في مجال الذبوع والشهرة، واقتصر رصيدهم منهما على القلة من ذوي التفقه والاختصاص .

ويبدو ان المؤلف من يتطلبون الكتاب ان يمارسوا اللغة عن علم ويحيطوا بادبها عن دراية ، ويعالجوا بيانها عن فقه ، ويصدروا به عن طبع ، وكذا نهد هذه المرة لتصويب ما انجر اليه كتاب الموسوعة من ضعف في الاداء وبهافت في الصياغة ، وحيدة عن التوفيق في استعمال المفردات ، لما وضعت له من الاغراض واختصت به من المعاني ، وحين تذكر الموسوعة ان يوادجار الن ، وافته المنية بسبب افراطه في الشراب ، يعقب ان « الشق الاول من الجملة غير متسق مع الشق الثاني ، لان وافته المنية بوحى بما يكرم الاسم المذكور بالحالة التي مات فيها ، كان تكون المنية قد وافته في احد مياديين الشرف ، لذا كان بامكان الموسوعة ان تكتفي بالقول : مات بسبب افراطه في الشراب » . ومن قبيل ذلك تعليقه على قول الموسوعة: ان صلاح الدين الايوبي بطل ومقاتل مسلم ، فيلغي ان « كلمة - مقاتل - نابية وهي مما يمكن ان يصفه بها الفرييون ، اما في موسوعة عربية ، فيمكن الاستغناء عنها او استعمال شجاع او فارس بدلها».

وشبهه ايضا تحديده للدلول عبارة : « استنحل امره في جبل بني العروس » التي ذكرتها الموسوعة بخصوص الشاعر المغربي احمد بن محمد الرسولي ، اذ يخالته تعبيراً رايماً الى « الحظ من شأن من يعود الضمير عليه والاولى فيه ان يصدر عن فرنسي في نثر مغربي عربي ».

وقد جرى الدكتور الطاهر في اجزاء ملاحظاته وتعقيباته ، على تنبّع واستقصاء ما يتعلق بالكتب والحوادث والرجال ، من الدقائق والشؤون ، ومن الغرابة ان يتكفل بفضبط الاسم الصحيح لمؤلف باندلى جوزي ، من تاريخ الحركات الفكرية في الاسلام ، بعد ان ذكرته الموسوعة باسم « تاريخ الحركات الاجتماعية في الاسلام » ، ويشير الى اعادة طبعه في بيروت ، ولا ينوه بما صحب ذلك من ردود فعل قوية حيث طبعه احدهم ونسبه لنفسه ذات يوم ، وانبرى غير واحد للنديد بهذا التجاوز وفضحه ، كالاستاذ عبدالرحمن الشرفاوي في مجلة الفد المصرية المحتجة عام ١٩٥٤ هـ ، وكذلك مجلة الاداب التي دلت على مؤلفه الحقيقي ، فاعيد طبعه باسمه عن دار الروائع ، وكان حرياً بالملاحظ ان يستنرد الى هاته القضية الادبية ويفصل حولها .

كما فانه ان يصح ما نص عليه اصحاب الموسوعة حو تاريخ ظهور دائرة معارف القرن العشرين للمرحوم محمد فريد وجدي وعدد مجلداتها ، ويبدو انهم عولوا في ضبط مادتهم بصدها على معجم المنجد الملحق بمنجد لويس شيخو والذي اعده الاب فردينان توتل، فجاء فيه انها تقع في عشرين جزءاً ، وظهرت عام ١٩٣٨ م ، وفي

محفوظنا ان دائرة معارف وجدي بمجلداتها العشرين في حسابان الموسوعة او العشرة كما يظن الدكتور الطاهر ، طبعت قبل هذا التاريخ بزمان بعيد ، وبالرجوع الى ديوان الجواهري ، الجزء الثالث المطبوع عام ١٩٥٣ م ، تطالعنا قصيدته العامة : الثورة العراقية، التي نظمها في اعقاب ثورة العشرين ، يوم تم يتجاوز عمره العشرين عاماً ، وكان لكم القصيدة وقع في الاوساط السياسية والصحفية في بغداد ، ويرى الاستاذ الجواهري ، في تقديمها ان من دواعي حفظ الواقع والتاريخ ان يذكر الجيل المعاصر بما نأثته قصيدته من الاعجاب والاستحسان « بحيث ان المرحوم الشيخ مهدي الخالصي واحد كبار العلماء الذين اشعلوا نيران الثورة وعرضوا لاذى المخطئين والسلطات العراقية نفسها عبر عن تأثره بها بهدية علمية نفيسة ارسلها الى الشاعر هي مجلدات دائرة المعارف للمرحوم فريد وجدي» والقصيدة ذي هي التي طالما استشهد بابيائها الدكتور الطاهر، ونوه بقيمتها وعطائها الفني ودالها السياسية ، في كل مرة يذبح فيها عن الجواهري حين يستهدفه خصامه من السياسيين والادباء بالافتئات والتجني ، والتجريح والتحامل :

لعل الذي ولي من الدهر راجع فلا عيش ان لم تقب الا المطامع
غرور يمنينا الحياة وصفوها سراب وجنات الاماني بلافع
نسر يزهو من حياة كدوبة كما افر عن نقر المحب مخادع
هو الدهر فارعه يصاحبك صفوه

فما صاحب الايام الا المقارع ،

وبالاجمال فان ملاحظات الدكتور علي جواد الطاهر وتعقيباته على الموسوعة الميسرة ، بغد ما ندل على وفرة محفوظة من اشتات العلوم والاداب ، ومكنه من ضبط الوقائع والحوادث ، والمأمله بالمظان والمراجع، وتصفحه لامهات المانورات والمصنفات ، فانه اذ يدل بهادلال المتواضع السمع ، والحريص على النفع والافادة ايضا ، والمبرأ من ايما تعالم او تحذلق ، يهدف منها الى استحثاث المثقفين ممن يتسمنون مناصبهم القيادية والتوجيهية والتربوية ، في كافة انحاء الوطن العربي ، لان تتضافر جهودهم الخيرة من اجل « موسوعة عربية ميسرة » اخرى ، لا اثر فيها للخلط والتهافت ، والتفريط والقصور.

العراق - الهندية مهدي شاكر العبيدي

★ ★

المطاردون

مجموعة قصص لزهير الشايب

قضية الغريب القادم من الريف الى المدينة ، قضية مطروقة ومعروفة في الادب الحديث . وقد التقطها زهير الشايب في اولى قصص مجموعته « المطاردون » وربما كانت اولى قصصه القصيرة على الاطلاق كما حدثنا في شهادته للطليعة ، فتاريخها يرجع الى عام ١٩٦٣ والمجموعة صادرة في عام ١٩٧٠ وهي تضم قصصاً قديمة للمؤلف الشاب ، تعبر عن مرحلة فكرية وفنية هامة لا بد وان تغطاها زهير الشايب اذ ان احداث قصص المجموعة كتبت عام ١٩٦٦ . وقد رتب كاتبنا قصصه ترتيباً زمنياً حسب تاريخ كل قصة . وخيراً فعل ليدلنا على تطوره الفني والفكري معاً .

والقصة تصور لحظة محددة في حياة بطلها الريفي « فوزي عبد المجيد رسلان » لحظة الخروج من القرية الى المواجهة الاولى مع المدينة الكبيرة القاهرة . وتأخذ القصة في تعميق هذه المواجهة على دفعات صغيرة متتابعة حتى لنفاجاً في النهاية وقد رسمت لنا القصة المدينة الواسعة وكأنها تضيق بالانسان الريفي الحر . حفا انت تجد هذه الفكرة مطروقة ومعروفة قبل زهير الشايب وبعدة . ولكن

زهير يعطينا اضافات جديدة في هذا الباب المغربي للكتاب والشراء ان القصة التي بدأت ببطلها منتفخ الوداج وافر المهابة والثقة والخيلاء بنفسه وهو واقف ظهره الى المحطة مستند الى خليفته المطمئنة في القرية متشوقا الى اكتشاف المدينة الكبيرة والسي ذرعها بالطول وبالعرض . لا تلبث ان تنتهي هذه القصة ببطلها كسيراً محطماً مطارداً بلا هوية ، لا يجرؤ ان يخطو خطوة واحدة دون الاستعانة بممثل السلطة عسكري المرور .

وطوال ٢٤ صفحة من الحجم المتوسط هي عدد صفحات القصة، لم تفقد القصة القصيرة اي سمة من سماتها المعروفة بل واهمها، وهي التعبير عن موقف او لحظة محددة . وكل ما فعلته القصة بصفحاتها الطوال انما هو اثراء للعمل الفني وللمضمون الجيد للقصة . لقد اخذ الكاتب في حياكة قصته في نسج دقيق وتفصيل بسيطة وعادية ، ثم اخذت الخيوط تجمع والتفاصيل تتراكم حتى خرجت لنا القصة مكتملة انبناء وأفية الفكر والمضمون .

فمع ان بطلنا رجل ممتاز في قريته جاء المدينة واعيا بالاعيب المحتالين والنشالين ، الا انه تنبه الى خشونة منسبه وقذارته وانتهى الى احساسه بيب في خلقه وتركيبه الجسماني . ومع انه متنبه جيداً الى خطر النشالين واللصوص ، الا انه نسل . نشلت هويته فضاع تماماً واخذ يتعرض لاضطهاد المدينة ونواب السلطة فيها . وبدلاً من ان يحتر النشالين شعر بصعوبة في تجنب انهامه بالنشل واللصوصية . وبدأ شعوره بالفدالة والغربة والقذارة يقوده الى ان يصبح غريباً ضائعاً مطارداً متهماً بكل جريمة ، وحتى اسمه بدأ يتجرد منه حتى انتهى الى الفناء وجوده وحرية وصار ماله الى السجن مع النشالين واللصوص الذين نفذهم هوياتهم اما هو فانه السجين الابدي الوحيد الغريب الضائع المطارد . وقد استرد حريته عندما اعترف بأنه غريب ووحيد وضائع في المدينة اي عندما ألغى كل احلامه ونصواته السابقة للنزعة ولذة اكتشاف المدينة الباهرة . وجاءت حريته بناء على رشوة رجل لا يعرفه هو شيخ الحارة ، وجاءت حريته مشروطة بموافقة السلطة في المدينة على ان يسير في طريق محدد وفق الطرق المحددة في المدينة ، والا يتخطى حدوده بمحاولة اكتشاف كل الطرق . لذا عندما سال شرطي المرور عن الاتوبيس الذي يقود الى جهة معينة وتخلي عن حريته في اختيار اي اتوبيس واي مكان، لم ينظر اليه الشرطي بهشمة ، وسار بكيفية الناس وفق ما يحدد لهم من ارقام اتوبيسات وطرق في الحياة . وهنا ففدت المدينة كل جاذبيتها القديمة ولم تعد اضواؤها ونساؤها بقادرة على الهائه من جوهر المدينة البشع .

واذا كانت المدينة هي مبعث الغربة والوحدة والضيق لدى « فوزي عبد المجيد رسلان » بطل قصة « الغريب » فان غربة بطلنا قصة « اوراق الخريف » نابعة من صراع الاجيال ، فكل الحوار الذي يدور على مفهيه تكتنفه رياح الخريف وتجزم معها اوراقه البذالة ، يدلنا على ان قضية صراع الاجيال متكررة وحتمية وانه لا بد للاجيال القديمة ان تنتهي وتفسح مكانها للاجيال الجديدة . وانه لا مفر من الغربة والوحدة والضيق تلحقها الاجيال القديمة . وسواء تزوج الرجل وكون اسرة وابناء وبنات ، ام لم يتزوج وظل يعاني الوحدة، فانه ملاق الوحدة والغربة حتماً ، فكل الطرق تقضي اليها ولا مفر من معاناتها . ويبدو ان زهير الشاب اراد ان يعبر عن قضية الادياء الشبان بالرمز البسيط ، فمهما تشبثت الاجيال القديمة باصرار، فان اصرارها عقيم لانه ضد الطبيعة الممثلة في زحف العاصفة الخريفية لتخلي الطريق للاجيال الجديدة من الشبان ، اجيال الحب والفضب .

ولقد صور زهير الشاب في هذه القصة بدقته المتناهية كيف تسدل السلبية عناكبها على الاجيال القديمة فتصبح غير قادرة على

الطاء او حتى على الدفاع عن وجودها . ومع ان في هذه الصورة بعض المبالغة الا انها ترد على سبيل التشخيص والكاريكاتورية . انظر الى بطل القصة المعجز العاجز عن انيان اي حركة او تصرف في جلسته البليدة بالقهى - الذي يعني تيار الحياة اذ يجمع بين الشباب والشيوخ - فهو حتى عاجز عن التأمل :

« وبدأ يتأمل كوبه الماء نصف الفارغة ، وفنجان القهوة الذي انتهى منه من زمن ، والذي فرق في فاعه عديد من اعقاب السجائر . وامتدت يد تحمل الاكواب الفارغة . وتنظف المائدة التي يتكئ عليها .. هم بأن يقول للجرسون ابقها لكنه لم يفعل ، وهم ايضا بان يساله عن صديقه مسعود لكنه تذكر انه سال عنه ثلاث مرات من قبل . هذه الذاكرة اللعينة ! يبدو الاشياء في جسده قد عاد يصلح ، فما الذي لا يشكو منه ؟ » (ص ٢٢) .

كان المطارد في القصة الاولى هارباً من السلطة في المدينة . وجاء المطارد في القصة الثانية وحيداً بفعل قدره وصراع الاجيال . اما في القصة الثالثة فان البيروقراطية هي القوة الاصلية في اضطهاد ابطال فضاء « النور الاحمر » . وهي قصة ملوثة جداً وعادية . فالوظفون والرؤساء يعيشون في رعب دائم بسبب ما يشاع عن سطوة المدير وبطشه وقدرته على بث العيون والجواسيس وتسمع كل شيء . دون ان تبدو بادرة واحدة من الموظفين لاحتجاج على قدرهم الوظيفي واضطهادهم الذي يصل الى درجة العبودية للمدير . فان « حذاء المدير الكريب فوق رؤوسهم » في اي وقت . وبدلنا هذه الجملة على مدى المهانة التي يعيشها الموظفون من جراء حادث مرور مفاجئ قام به المدير ذات يوم منذ عام او يزيد . ان التعليمات تصدر والاوراق توضع وكل شيء يسير باذن المدير المختبئ في لجنة دائمة خلف النور الاحمر المضاء لا ينام متنايلة على باب حجرته المفلق دوماً . حتى اذا ما قدر لاحدهم ان يحتج مرة واحدة على ظلم المدير وان يرفع صوته بكلمة لا وان يضم على رؤية المدير وتحديه باصرار وفورة رغم كل نعمات التخاذل من حوله ، فاذا بحجرة المدير خالية واذا بالمدير في اجازة منذ خمسة ايام واذا بحقيقة الدل والانصياع ورفض الاحتجاج تتكشف جميعها ازاء الوحش الحقيقي الذي يضطهد الموظفين ويطاردهم خفية وعلناً ، البيروقراطية .

ولعلنا نلاحظ ان زهير الشاب ظل يحافظ على ان يدخر لنا في نهاية هذه القصص مفاجأة ما يكون بمثابة الانارة الكاملة للعمل الفني . فليست المفاجأة هنا من نوع المفارقات القديمة في القصة المصرية والتي تقتطعها بدورها من قصص جي دي موباسان . ولكن المفاجأة تجيء نتيجة لتراكم التفاصيل الدقيقة المتتالية في القصص لتمثل كما هائلا من الحقيقة يقضي بدوره الى تغيير كيفي لدى القارئ فتأتي المفاجأة الاخيرة من سياق العمل الفني ومن صنع الكاتب الفنان المناني والدؤوب . اما ان القصص تسير في خط تفليسي وسرد تقليدي وتحافظ على روح الحكاية والتسلسل المنطقي فذلك امر لا جدال فيه ولكنه لا يعيب العمل الفني لانه متماثل مع تقليدية الحياة التي تعبر عنها القصص ، فمن اين يأتي التجديد في هذه الحياة التقليدية الجامدة المتخلفة . وما دام الشكل مطابقاً للموضوع ويخدم جيداً المضمون الذي اراده الكاتب بكتابة هذه القصص فليس ثمة ما يؤخذ على تقليدية القصص . فان الشكل يرد لخدمة المضمون وليكونا ما نسيجا واحداً متماسكا ، وهو ما نجحت في ابرازه هذه القصص لزهير الشاب . وعندما تعرضت احدى قصص المجموعة « المهرجان » لتناقش واقعا سياسيا متقدما نوعا ما عن الحياة الريفية فانها سرعان ما استخدمت اسلوبا متقدما كتيار الوعي والفلش باك والونولوج الداخلي والنقلات السريعة والضمائر المختلفة . في قصة « الزيارة » المكتوبة عام ١٩٦٥ سبقتها يأخذ الاسلوب الفني واللغوي في التقدم . فبدلاً من السرد المنطقي المتتابع يسبدا

المونولوج الداخلي في الظهور . وبدلاً من الجمل الطويلة ، تتناثر الجمل القصيرة ذات الإيقاع الشعري . وتبدو روح السخرية تنسر ظلالها المرحية والمرّة على سطور القصة . وبدلاً من الأسلوب الوصفي يتابع الصور وتتلاحق . وعندما يتدفق المونولوج الداخلي ينساب نيار الوعي لتعرف كيف تدور أحلام يفظه رجل بسيط كالخفير القروي « مجاهد عبدالسميع راضي » وكيف تنتهي لتتخطم على صخرة الواقع المر . ونرى كيف حركت هذه الأحلام حركة الاستعداد لزيارة المحافظ المرموقة للقرية . ان « مجاهد » خفير ريفي مجتهد نشط في أداء واجبه يشهد له الجميع بذلك ، لكنه بالنسبة لأهل قريته وطموح أيضاً . وقد رأى أخيراً في زيارة المحافظ للقرية المتعجب الذي يعلق عليه أحلام طموحه وآماله ولا تزيد هذه الآمال عن جنيه علاوة وعن افتتاح مدرسه أعداديه ومنشقى بالقرية ، وعلى ان يأخذ حقه في الظهور بصحف القاهرة على الأقل أسوة بكبار المجرمين الذين يفرّد لهم صحف اعمدنها . واذا يأخذ مجاهد في رغب لحظة الفير الحاسمه التي ستهها زيارة المحافظ لقرينته ولأسره ولحياته بأسرها . يمر ركب المحافظ دون ان يشعر به مجاهد . فتتهار أحلامه دفعة واحدة . ويعود مجاهد الى سيرته الأولى حيث الذباب والغذارة والربوبية والمرض . وحيث السعور بالقرية والضياع بعيداً عن السلطة الادليمية وعن أضواء العاصمة واجهزتها .

« المطاردون » هي القصة التي منحت عنوانها للمجموعة القصصية الأولى للفاص الشاب زهير الشايب . وهو اختيار موفق اذا ينطبق العنوان على جميع القصص التي يعانى أبطالها من القرية والضياع والوحدة وتهدهم المطاردة بشكل او باخر . وقد لفت نظري جملة كتبها زهير الشايب في شهادته لجله الطليعة (عدد سبتمبر ١٩٦٩) ندلنا على مفهومه لدور الاديب كناقد وليس كمثل اذ يقول :

« ان الاديب رغم احترامه للنظام السائد ورغم وقوفه بجانبه ليدعمه وينتصر له قد يقيم الدنيا ويقعدها لان النظام نظرف ما قد وضع في الحجز واحدا من الناس نبلة واحدة بطريق الخطأ والاشتباه ، بل وربما لان عدوا لافكاره هو والنظام الذي يدعو اليه يعامل من قبل النظام بطريقة تهين فيه ذات الانسان وانسانيته . ومن هنا فان الفنان اقرب الى التمرد منه الى الثوري . »

ولعل هذا ينطبق جيداً على هذه المجموعة التي نفهم الادب كنقد للحياة .

هنا نتكرر قصة الغريب المنهم بلا جريمة ، الريفي اللاجئ الى المدينة يحمل أحلامها فتطارد المدينة وتوجه له الانهزامات الجائرة . فهنا شاب تركز حياته في الفرصة الممنوحة له عند أحد رجال المدينة المحترمين من ذوي فرباه . وهو اذا يحاول الامساك بهذه الفرصة بقوة حتى لا يفلت منه . بدب الشكوك في من حوله . وتبدأ هذه الشكوك بيواب المنزل الذي اثار شكه سؤال الشاب عن المنزل وعن الرجل المهم دون ان يلج المنزل . ثم في مجموعة من اللصوص حاولوا الفك بالشاب في الطريق العام فاذا ما أخذ في الفرار منهم بدأوا هم أيضاً رحلة المطاردة بندايمهم الذي يتهمه هو البريء بالسرقة « امسك ... حرامي » . وتتجمع المدينة في طابور طويل لمطاردة اللص البريء . خلا هذه المطاردة يسقط المؤلف هموم أهل المدينة أيضاً بالإضافة الى هموم الشاب الغريب المطارد . وبينما يتهمك الناس في مطاردة اللص البريء متوهمين فيه عدوهم الشرير الذي يمتص حياتهم في المدينة . يستمر اللصوص الحقيقيون في سرقة الناس . فالرشي وجد المحامي الذي يبرئه ليعود الى ابتزاز الرشوة من جديد . وبائع الفاكهة يصمم على رفض البيع بالتسعة التي سنتها الحكومة ومن يريد تسعيرة الحكومة فليشر من الحكومة .

والرجل الذي سرقت نقوده وجاء مشياً على الاقدام من العتبة ، كل

هؤلاء اللصوص انضموا الى اللصوص الآخرين وكونوا طابور المطاردة الطويل الذي اخذت المدينة تنفج عليه في سلبية مطلقة . واذا يستنفد الشاب الغريب المطارد كل قافاته في الهروب من مصيره ويعتريه اليأس في تحقيق أحلامه لدى رجله المهم اذا لا بد هو الآخر مشترك بالفرجة والسلبية في هذه المطاردة ، ينهار الرجل الغريب مضرجاً بدمائه وهنا يظهر الشرطي ممثل السلطة أخيراً خوفاً من مسؤولية ووقع حادث قتل ويحول بين جمع اللصوص وبين البريء . وسرعان ما يكشف الشرطي دون قصد منه مدى برائة الغريب المطارد اذا لا يتهمه احد بالسرقة . وهكذا تتجسد مأساة الريفي الغريب في المدينة ونكرر في قصص زهير الشايب .

في قصة « الرحلة » يدور الحوار الداخلي بين راكب القطار ، ومعروفه دلالة القطار ورمزية البسيطة ، وهذا الحوار يعق المعنى المألوف للقطار :

« يجب ان نروض انفسنا على هذا ... »

« السفر جزء من حياتنا ... »

« بل حياتنا كلها .. دنيا .. »

وبهذه الكلمات الصريحة يدلنا المؤلف على ان ما يجري في هذه القصة انما يحاول التعبير والاحاطة الشاملة بمشاكل حياتنا . وهنا نصطدم بضياع الناس الريفيين الذين لا يتأني بهم القطار ولا يترك لهم فرصة للتعلق به الا بالنساق والمعارك . ويدوان السلطة هي القصة المشتركة في قصص زهير الشايب ، فيبينها يتكلم الناس في القطار ، تبدأ المشاكل بينهم على الكراسي وتحول الى عراك دام بينهم لا يتحرك الشرطي ممثل السلطة لفرض التزاع فيتساءل واحد منهم :

« والحكومة لا تتحرك ؟ »

« هي في انتظار ان يقتل الناس بعضهم البعض .. »

« وبذلك لا يكون هناك مشكلة ! »

ويأخذ زهير الشايب الكاتب الواقعي في تجربته الرمزية البسيطة لنقد حياتنا التي بعدمها لنا عن طريق كلمات الحوار فسي قصته « الرحلة » .

« يا ه القطار بطيء .. »

« قديم كالازل .. اركبه منذ طفولتي .. »

وهكذا حياتنا بطيئة قديمة كأنها لا تتحرك .

وحتى اختيار الاغنية في القصة يدلنا على مدى الضياع الذي يلف حياة ابطال زهير الشايب ، فعندما يحاول الركاب طمس ما يجري من مشاكل في حياتهم ، بالاغنية نجح الاغنية معبرة عن ضياعهم « يا باور قل لي رايح على فين .. » ويقدم زهير الشايب شرحاً طريفاً متابعاً للكلمات الاغنية ويطبقها على رحلة القطار على الارض وبالناس اما القطار فهو محافظ على بطئه يعج بالاغاني والمنافسات الاقليمية . بينما يحاول اطفال القرى اللحاق به في سباق معه واذا يسبقونه يدرهم فتور غريب فيكفون عن التسابق ويعودون الى اسمالهم ووحلهم .. فلا شيء يغريهم بالتقدم .

ولان هذه القصة تتناول الحياة المربكة باوسع معانيها فانها تتخلل عن وجود البطل الفرد لأول مرة في قصص هذه المجموعة . فهنا الناس كلهم ضائعون ضجرون قلقون يعانون من رتابة الحياة وبطء وقعا وتخلفها .

وفي « القضية » احدث قصص المجموعة (مكنوبة عام ١٩٦٦) يعود المتهم البريء الى الظهور . فيوسف حسن عبدالله موظف تحت الاختبار لمدة ثلاثة شهور . وهو قلق حريص على تجنب المشاكل حتى يحافظ على وظيفته طيلة الشهور الثلاثة . ولكن حرصه هذا لم يمنع الاتهام الجائر من ان يلف حوله وبدينه . فقد وقع ضحية لجنيه مزيف وانهم بتزويره وحاول ان يدفع الاتهام عنه ، او ان ينهرب من ملكيته للجنيه المزيف . غير ان كل هذا لم يقده بعيداً عن السجن في قسم

البوليس حيث تلقى من التعذيب والارهاب والتهديد والوعيد والملاينة والخديعة ما جعله يقر بأنه مجرم فعلا واخذ يقنع نفسه بأنه لا بد قد ارتكب جريمة التزوير بالفعل ونسى! ايجب ان يتذكر كل شيء فعله . وقد افغده الضرب والاهانة كل احساس بالكرامة والبراءة. وعبثا حاول الاحتجاج بان الضرب ممنوع وان المتهم بريء حتى تثبت ادانته وان التفتيش بدون اذن ممنوع . الا انه تبين له ان كل هذه الضمانات ليست الا حبرا على ورق . وانه يجب ان يعترف بارتكابه الجريمة المملة عليه حتى يضمن الضابط مكافاته ونف من عشيقتهداياها من العقود المزيفة ايضا ، وحتى ينتصر الضابط على زملائه ممن الضباط في المنافسة على نيل رضا الحكمدار .

واذ يقدم المتهم البريء على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها تبين له ان كل شيء عبث ، فيأخذ في التلاعب باعصاب المحقق الذي لا يلبث ان يكتشف ان المجرمين الحقيقيين قد قبض عليهم وانهم اعترفوا بجريمتهم وابراوا متهمنا البريء . وعبثا يحاول الضابط استغلال وجود المتهم البريء في قضية التزييف اذ سبقه زملاؤه الى اكتشاف كل اركان الجريمة . وهكذا تعود البراءة الى بطلنا . ويكشف لنا زهير الشايب مرة اخرى عن أحد المطاردين ، الذين لا تكف المدينة عن مطاردتهم وادانهم برغم براءتهم .

ولا تأتي هذه المطاردة بفعل قدرغيبي غشوم وانما تنتج من واقع غاص بالالم وانعدام سيطرة القانون وسريان شهوة الاستحواذ على المال ومحاولة الحصول عليه بأي ثمن في مجتمع مثله الاعلى النقود . ويلجأ زهير الشايب في هذه المجموعة القصصية - التي تقدم لنا اشخاص المطاردين المظلومين الذين يعانون من الغربة والوحدة والضياع - يلجأ زهير الى فضيته هذه ليس من اجل فككرة ميتافيزيقية او عيشية ، وانما من اجل ادانة هذا النهط من الحياة ورفضه .

وقد برع زهير الشايب في هذه القصة وفي قصص مجموعته الاولى عموما في تعميق اللحظة ، وفي تقديم صور الموقف من كافة جوانبه ، الخلفية والامامية ، الشعور واللاشعور . . غير ان ثمة ملاحظة عامة على اللغة المستخدمة في صياغة هذه القصص . انها لفه تقريرية بسيطة تكاد ان تكون خالية من الجمال ، فهي اقرب الى لغة الصحف التفريرية الخالية من اية ايحاءات انفعالية . ومع ان هذه الملاحظة تنطبق على الكثير من المجموعات القصصية لكناب جيل الوسط مثل يوسف ادريس وعبدالرحمن الشرفاوي، وجيل الشايب الذي ينتمي اليه زهير الشايب ، الا اني على ثقة من خلال مطالعة القصص التالية لهذه المجموعة ، من ان زهير الشايب ، عاكف على تجريد ادائه الفنية في دأب وعناية .

القاهرة احمد محمد عطيه

الليلة الاخيرة في القرن العشرين

قصص قصيرة من الادب الالمانى المعاصر

كتابات معاصرة ، القاهرة ، ١٩٧٠

ينال هذا الكتاب من ١١ قصة قصيرة من ادب المانيا الديمقراطية المرتبط بحياة الشعب ، قام الناقدان فوزي سليمان ونبيل راغب بترجمتها عن الانجليزية بلغة قريبة المال ، ثم عقدا في اول الكتاب وآخره مقدمة ودراسة نقدية تيسران للقارئ العربي الاطاحة بضمون هذه القصص وشكلها ومواقف كتابها ، بحيث لم يدعيا للناقد الا فرصة ضئيلة جدا ، تمثل في القاء مزيد من الضوء على الدلالة الفكرية للمجموعة القصصية المترجمة .

والقصة القصيرة بصفة عامة - بخلاف الشعر والمسرح والرواية - شكل ادبي اكثر حداثة من التراث الانساني ، شديد الانساق مع عصر السرعة الذي تتصاعد فيه ارتباطات الانسان وتتعدد متعة ، ما

أقدها على حمل افكار ومشاعر الكتاب بصورة مباشرة مؤثرة ، واجتياح الماضي والحاضر والمستقبل . وما أشد حاجة ادبنا العربي النامي، الذي يحيا حيانا الثورية ، الى ان يتأمل ويسلمهم التجارب العالمية الخلافة لهذا الشكل ، حتى تدعم انجاهاته التقدمية ، والى ان يفيد من القيم العصرية الحية التي ينمض بها هذا الادب الاجنبى، ويتفاعل معها من فوق الارض العربية .

وهذه المجموعة القصصية التي ترجمها فوزي سليمان ونبيل راغب تنطوي على عدد جم من هذه القيم والمعنويات البناء الملهمة ، انني نرفع بالقارئ والكتاب العربيين الى مستوى الرؤية الحضارية ، الذى يقدفها هؤلاء الكتاب ، وننبئ عنها كل قصة .

ويرجع هذا بالطبع الى ان كل العصاين اللذان الذين قدمت لهم فصصا ، من الرجال والنساء ومن الكتاب الاحرار ، الذين عركوا الحياة ، وناضلوا ، بالكلمة والفعل ، في سبيل قضايا البسطاء من الحرية والعدالة ، دون ان يفقدوا الامل - تحت الظروف الفلسفية التي مرت بهم - فيما يعد به المستقبل من خير عيم ، بدأ يتحقق بالفعل منذ الثامن من ايار (مايو) ١٩٤٥ ، وهو تاريخ تحرير الشعب الالمانى من الفاشية .

وقصة « الليلة الاخيرة من القرن العشرين » لاستيفان هيم ، التي اطلق اسمها على المجموعة ، ببنائها المحكم المليء بالتنقلات الخاطفة ، تومى الى احدى هذه المعاني انطية ، التي نتم عن تفاؤل غامر ازاء ما تقبل عليه في عصر الفضاء من سيادة التكنولوجيا والاشتراكية والامام بكل نواحي الكون . فرغم ان عالم ذلك اليوم الذي تعود فيه احداث القصة ، وهو ٣١ كانون اول (ديسمبر) ١٩٩٩ عالم تتحكم فيه الآلة ، ويسود الحاسب الالكتروني ، ويتم فيه بسرعة خارقة اجتياز الفضاء والتنقل بين القارات بالركبات الهوائية النفاثة ، الا ان تمسك الشخصيات بتقليدنا القديم ، الاحتفال برأس السنة الجديدة ، يعني ان العاطفة الانسانية باقية ابدا ، لم تنتف منه ، على خلاف ما يرى عدد كبير من الادباء والعلماء المشاهدين في البلاد الراسمالية ، الذين يشككون في قيمة الحضارة ، ويعتبرون ان الآلة تتنافس مع الاحاسيس الجمالية ، ونفسي على عواطف الانسان .

ولهذه القصة العالمية بالذات ابعاد سياسية قديمة واضحة ، ايضا تجعلها اهم قصص المجموعة ، اذ تشبأ « بالتغير الكبير » الذي يحدث الولايات المتحدة الاميركية ، التي يعتبرها الكاتب - عن حق - مصدر الخطر الرئيسي في عالمنا ، كما تندد بالبلاد « التي اهتمت فيه قلة من الاغنياء القدرات الانتاجية وقصرتها عليهم » ، ونشيد ، في نفس الوقت ، بالاحداث الثورية الخالدة ، التي تحققت في القرن العشرين: في الاتحاد السوفياتي ، والصين ، والجمهورية العربية المتحدة .

الا ان ابرز ملامح هذه المجموعة شخصياتها الحية المناضلة ، التي تذكرنا بكثير من الشخصيات الواقعية التي تعيش السى جوارنا ، وفي كثير من بقاع الارض المناضلة .

وبهدف النضال في هذه القصص اما الى تحقيق الحرية للوطن، كما نرى في قصة « الفتاة البدوية » لما كسميليان شبير ، التي تحاول فيها الفتاة الصغيرة تحطيم حلقة التقاليد الاسرية البالية ، من اجل الانخراط في صفوف المفاشرين لتحرير الوطن الجزائري من الاستعمار . . واما الى تحقيق حياة كريمة ، نخالف حياة القهر والخسوف والحاجة التي عاناها جيل كامل ، قبل وفي غضون الحرب الكبرى الثانية واعتاقها ، على المستوى الاجتماعي للشخصية ، على نحو ما نجد في قصة « الام وابنها » للكاتبة الفريدا برونج ، وغيرها كثير . . واما من اجل الارتفاع بقيمة من القيم الاخلاقية ، مثل الصدق يحفظ الوعد ، في قصة « المرأة المجوز والنسر » ، وهسي قصة من ادب الاطفال ، ذات اصداء شعبية شريفة .

ان كثيرا من تجارب هذه القصص متوزع من احداث الحرب التي

جذدت ، بكل ما حملته من معاناة ودمار ، الفكر الانساني ، كما اشار المترجمين ، وشحذت قواه وسلحته ضد كافة الصفوف الهمجية التي تعرض لها الانسان في الحكم النازي .

لذلك تفت هذه المجموعة القصصية من ادب المانيا الديمقراطية، بالمعاني الانسانية التي نزر بها ، وبتصويرها لكفاح الشعب الالمانى ومعاناته بصفة خاصة وجهوده لتخطي المصاعب - تقف الى جوار الانسان ، ضد القوى المعادية للانسان : بدافع عن وجوده وحرية وسعادته وكفائته واحلامه ، وتحبي كفاحه ، سواء على جبهة القتال ، او في معترك الحياة اليومية ، حيث تتعدد صور الاغتياال النفسى، في مواجهة طلب القوت والكرامة والامان .

ويتراوح اهتمام الكتاب بين التعبير عن صلات الشخصية بالعالم الخارجى ، وموافقها واستجاباتها للاحداث ، او النفاذالى داخلها ، وصياغة اعمالها ، ووجدانها ، وانفعالاتها . وكثيرا ما نجتمع القصة الواحدة بين الساحة الواقعية ، وساحة النفس .

والمجموعة ، بذلك ، تنتمي الى « ادب المقاومة » الذي ترتفع فيمنه في بلادنا العربية المناضلة ضد الاستعمار والامبريالية ، ويتغاف حاجتنا هذه الايام الى الالتقاء به وتقديم نماذجه الرائعة من انتاج العالم الحر للجماهير القارئة ، لكي يعمق وعيها بحياتها وبالتحولات العظيمة التي تقبل عليها ، وتتوحد معرفتها بهذه الشعوب الصديقة المكافحة ، مما يساعد على تحقيق الوحدة الفكرية للامة العربية ، وتزداد تماسكاً في صراعها المتصل من اجل التحرير ، والعدالة ، والتقدم .

نبيل فرج

القاهرة

★ ★

قيثارة الريح

مجموعة شعرية : لبدر شاكر السياب

اشرف على تحقيقها : زكي الجابر - عبدالجبار البصري - سامى مهدي - خالد علي مصطفى

مطابع الجمهورية - وزارة الاعلام - الطبعة الاولى ١٩٧١ - بغداد)
تضم مجموعة بدر شاكر السياب (قيثارة الريح) قصائد لم تنشر للشاعر من قبل ، وكان الشاعر قد كتبها في الاربعينات ، كما تشير بذلك تواريخ قصائده ، ما عدا قصيدته الجبارة (اللعنات) التي يبدو انه نظمها في الخمسينات ، ابان التزامه السياسي ، وانخراطه في الحركة الوطنية .

والظاهرة التي يمكن تلمسها في هذه المجموعة ، من حيث الاسلوب هي ان كل شعر المجموعة مكتوب قبل قصيدته (هل كان حبا) ، والتي كتبت بأسلوب الشعر الحر ، الذي ابتدعه الشاعر السياب ! يقول السياب في قصيدة (يا نهر) :

يا نهر اين مضى الزمان بانسه والمترع العسول من كاساته
وهل اهتدى الزمن الحقود فقال ما قد اودع المفؤود في خلواته
قبلائه في صفتيك صريعة افهل حفظت له صدى قبلائه

وقد اشار محققو الديوان ، عند التقديم لهذه المجموعة ، بانها قد لا تضيف شيئاً جديدا الى تراث السياب الفني ، ولكنها قد تيسر الطريق لدراسة الفترة الاولى من حياته ، وتجلو بعض الجوانب الغامضة التي تحدث الكتاب عنها . ولا تعليق لنا على ذلك سوى ان هذه المجموعة ، لا سيما قصيدته (اللعنات) قد أثرت شعور السياب في مرحلته الاولى ، واغتنه بما حملته من افكار اجتماعية - نضالية مبكرة بالنسبة للشاعر .

ويبدو من المجموعة ، ان السياب كان مغرماً بالشاعر الانكليزي

ورود زورث ، الذي كان يمثل التيار الرومانسي المنطف نحو الطبيعة في الادب الانكليزي . وما ذلك الا لاجاب السياب بهذا الشاعر ، ولكون موضوع الطبيعة ، مرتبطا اشد الارتباط بحياة السياب ، وبنفسيته ، فكان انطفاه على شعر هذا الشاعر الكبير ، فارسل الى روحه على البعد قصائده (ذبول ازهار الدفلى ، جدول جف مأوه ، العش المهجور ، اصيل شط العرب ، مجرى نضير الصفيين) . يقول السياب من قصيدته (ذبول ازهار الدفلى) :

لذع الاوام ازاهر الذفل فثوت كما يذوى سنا القفل
كانت تعير النهر حمرتها فيضيء فيه الموج كالشعل
كم زينت بالامس لبتته بقلاند المرجان ، والقابل
واليوم اطفئ نورها وخبا فكانها لم تد او نمل
واليوم اصبح عقدها بدرا فرايت جيد النهر في عطل
ولكم مسررت بزهرة ذبلت فبكيت ، حين بكيتها ، املى

وفد كانت هذه القصائد صورة صادقة عن نفسية السياب ، تظهر فيها احساساته تجاه الطبيعة الفنية ، فكان احساسه بها عميقا ، حتى انه مزج بين الطبيعة وبين حبه ، فهذه ازهار الدفلى الذايلة ذكرته بحبه الذابل ، وبامله الذي بكاه !

ولذلك انطبعت قصائد السياب الاولى بالرومانسية ، لا ، لانها مذهب شعري اراد اشاعر ان يجاريه ، بل لان الشاعر عاشه بكل دفاق وجدانه ، حتى شرب جسده بانفيا جيكور ، وماء جيكور ، واعتاب جيكور ! يؤكد هذا ان الشاعر لم ينفصل عن هذه المرحلة ، بل واصلها .. فكانت قصيدته الرائعة (افياء جيكور المقيد الفريق) :

ظل من النخل ، افياء من الشجر

اندى من السحر

في شاطئ نام فيه الماء والسحب ...

ظلاً كاهداً طفل هداه اللب

نافورة مأوها ضوءاً من القمر

اود لو كان في عيني ينسرب

حتى احس ارتعاش الحلم ينبع من روحي وينسكب

نافورة من ظلال ، من ازايسر

ومن عصافير ...

وما ذلك الا لان الشاعر قد انفمر بالطبيعة ، واحس بها عميقا ، فانسابت كلمات ، ثم قصائد ، احتوتها مجموعاته الشعرية .

ومجموعة « قيثارة الريح » تحتوي على قصيدتين طويلتين ، الاولى تحمل عنوان « بين الروح والجسد » وهي قصيدة طويلة تقع في الف بيت ونيف ، كان الشاعر قد بحث بها الى الشاعر علي محمود طه المهندس ، ليبت فيها برأي ، ولكن المنية اختطفت الشاعر المهندس ، ولم يعرف مصير القصيدة ! ولكن محقق الديوان ، ثبتوا مائوعشرين بيتاً منها جمعت من مسودة للشاعر ، ومن مجموعة « اقبال » الشعرية ثم من احدى الصحف العراقية .

وهذه القصيدة « بين الروح والجسد » تكاد تدور في نطاقين ، وتجري على لسان شاعرين ، احدهما يدافع عن فكرة تنزيه الحب من الشهوات ، والثاني لا يرى في الحب الا لذات لا تنتهي ، ولا يكاد يخرج عن كونه « جسدا » ! واليك اسوق ما يجري على لسان كل شاعر ، فهذا شاعر الشهوة ، يقول :

اهوى مفاتن جسمك المستسلم وهوى لذائذه مزجن بماتم
جسد علي آراه بات محرماً وعلى حفير الدود غير محرم
لاطوحن بكل عرف سائد ولاعشن بكل آي محكم

ولا تهتك على الفضيلة سترها ولاصفين لما يقول به دمي

أما شاعر الروح ، فيقول :

نأبى (أليس) عليّ أن تبسما فترد قلبي هانثا متنعما
يا صوبها الطرب الحنون ولا أرى اني سمعت ارق منه وارخما
طف بي، لأفيس من صدالك فصاندي واصوغ في شعري من حلاله منمنما
لو عاشق دنف سواي أحبها مثلي ، ترنت له الهوى فتنعما

أما قصيدته « اللعنات » فهي تبلغ حوالي (٣٠٠) بيت ، وتنتشر للمرة الاولى .

وموضوعها يدور على الخير والشر ، ونستلهم نضال الشعوب من أجل الرفاه والقدم ، وهي من الفصائد التي نحفل بالصوير ، والتعبير والالتزام بقضايا الإنسان المناضل ، وتعد من النضج ما احتونه مجموعة « فيثارة الريح » .

والذي يتتبع مسار القصيدة ، يلاحظ أن ثمة مباشرة فسي الأسلوب ، نبين مدى التزام الشاعر بقضايا النضال ، دون أن يخفى السيف السعدي ، الذي كان مصلنا على الرقاب . ونحن السياب لم يجرؤ - فيما يبدو - على إظهار هذه القصيدة ، فبقيت بين أوراها مطهورة ! وما ذلك إلا لأن أسلوب السياب ، لم يكن قد تطور بعد ، بحيث يتيح له استعمال الرمز والأسطورة اللذين نجأ إليهما فيما بعد .

أوفال «أما عن الدنيا فما برحت أيام قابيل سكرى بالدم الجاري
» (....) ادمع التلكى لآلؤه (....) إليها ذراعاً جائع عاري
٢- وفال ابليس ، والظلماء راعشة من بخته امعنت نحو الترى هربا
«الأرض لي.. ما عليها من ينازعني (....) الخطايا (....) للخننصيا

ففي هذه الأبيات ، نلاحظ أن الشاعر ، قد حذف بعض الكلمات ، التي لم يستطع الأسلوب المباشر إلا أن يظهرها ، فعمد السياب إلى التعمية ، بوضع الأقواس فارغة إلا من نقاط !

ولكن السياب هو الذي يقول (من قصيدة انشودة المطر - ديوان انشودة المطر - دار مجلة شعر ، ١٩٦٣) :

أكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال ،
حتى إذا ما فاض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر .

وفي قصيدة أخرى ، من المصدر ذاته ، يقول السياب (مدينة بلا مطر ، ١٩٧٢) :

وفي غرفات عشتار
نظل مجام الفخار خاوية بلا نار ،
ويرتفع الدعاء ، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح :
«الاهة» من التعب

تؤوب آلهة الدم ، خبز بابل ، شمس آذار

ونحن نهيم كالغرباء من دار إلى دار

لنسأل عن هداياها .

ويبدو أن قصيدة السياب «اللعنات» قد نظمت إبان التزام الشاعر السياسي ، وانخراطه في الحركة الوطنية ، ولذلك بعد هذه القصيدة وثيقة هامة ، قد تلقي الضوء على فكر السياب النضالي . يقول السياب ، وهو يتحدث عن ثورة الفلاحين في الصين الشعبية ، هذه الأبيات :

هيهات لا أنسى ضحى غرفت آفاقه في لهات المسجد النائي
في قرية في شمال الصين لوتها أيلول ، فاستقبلتها صفحة الماء
وأومض الدرب حتى ذاب آخره ثم اختفى غير ذكرى تفلق الرائي
وفي موضع آخر يقول :

هذا دم الصين ! هذا جهد فائدها ذلك ابتسام الضحايا ! تلك أثمار
تفاحة بعد أخرى لسف حمرتها عن لحظ أيلول فلاحون أحرار
وأخضلت التربة الجرداء ، وزعها بالحق فينا ، وبالقسطاس ثوار

ويتأبني إحساس بأن السياب ، لم يضمن قصيدة «بين الروح والجسد» مجموعة أشعار «فيثارة الريح» ذلك لأن السياب كان قد أرسل هذه القصيدة إلى علي محمود طه ، ولم يبق عند السياب ، غير جزء قليل جدا من القصيدة - الملحة ، بحيث لا يتيح له هذا الجزء اليسير أن يضمنه مجموعة شعرية ! واعتقد أن محففي الديوان قد فاتهم ذلك .

وبعد ، فإن الديوان قامت بإصداره وزارة الاعلام ، بمناسبة الاحتفال بذكرى وفاة الشاعر ، وهي بذلك قدمت خدمة جليلة لثراث السياب الشعري ، وللادب العربي في شتى أقطاره ، وهو بعد ذلك يزبل كثيرا من القموض الذي اكتنف حياة السياب الأولى !

علي حسن

بعقوبة

دار الكساف

للنشر والطباعة والتوزيع

أربعون عاماً في خدمة الكتاب

نشر وطباعة وتوزيع

إمتازت أعمالها واشتهرت

بالدقة والإتقان والسرعة

تؤالي نشاطها بالتعهدات الطباعة المختلفة

مركزها الجديد: شارع أسعد محمّد - بناية جريدة الكساف

ص.ب ٢٠٩١ - هاتف ٢٩٦٨٠٥

رواد القصة وظواهر المجتمع المصري

تتمة المنشور على الصفحة - ١٦ -

من الباشوات واولاد «الذوات» ، فقصه «بيت الكرم» (١٣) مثلا تناولت بطريقة مباشرة تقريرية خالية من الموقف حياة ابن الذوات الذي اضلته بطانة السوء، وقصة «واسطة تعارف» (١٤) تعرض باولاد الذوات الذين لا عمل لهم سوى الشرب والسهر، وقصة «يحفظ في البوستة» (١٥) تصور حياة ثلاثة من الشبان الارستقراطيين الفارغين ، وفصله «الجنون فنون» (١٦) عن شاب مهتبر اضاع ثلاثمائة فدان وقد بالغ في تصويره مبالغة جعلت احد القراء يعلق على هوامشها بقوله « غير طبيعي» ، ونعد قصة «الجريمة الاخيرة» (١٧) لاحمد خيرى سعيد جرائم اسماعيل بك «آمنة بنت حسنين نستقبل الشمس كل يوم بالتضرع الى الله ان يخرّب بيته ولا يهنيه على عمره ، او زوج اخيه التي ماتت دون ان تترك ولدا او بنتا يتهم سمعه ولا يريد ان يصدق ان وجيها كاسماعيل بك يصرح امام المحكمة الشرعية ان اخته كانت عايشة مع زوجها في الحرام ، او عويس آجوريه لاني يستهبط عليه غضب الله ويتمنى ان يراه كفيفا مثله يقوده عكاز في حارات القرية وعطفانها متسولا تستر الهلّاهيل بعض جسمه ، ومبروك عبد الصال يقص على اهل القرية وبعد ان يأخذ الموائيق والمهود عليهم ان يكتموا السر ، حكاية اغتصاب اسماعيل بك فرايطه التسعة بالحيلة والتهديد» .

وصور القصص الاتراك والشراسة في صورة تسخر من حمقهم وعنجهيتهم ، وتظهرهم في قلوب جامدة لا تلين للفلاحين ، وتستمسك برونين مكرور وتخضع لقوانين صارمة ، «فام محسن» في رواية «عودة الروح» سيدة فاسية تشق المظاهر والشكليات وتحب التقليد وتحترق زوجها لانه «فلاح جعدي» ، ويكثر من فصوص محمود تيمور التحكم من هذه النماذج ونصوير انحرافها (وقصة فصح ماء وليمونة) ، وحمقها (قصة الشيخ سيد العبيط) ويخلها (قصة حسن آغا) وجريها وراء الملاذ (قصة الحاج فيروز) وولعها بالمظاهر والشكليات والصرامة والمظلمة (رواية الاطلال) .

وسخرت القصص بطريقة واضحة من بعض علماء الدين ممن سخرها انفسهم لخدمة الاغنياء ، اذ نيه الرواد لخطرهم وقدرتهم على التأثير وبروج الافكار المخدرة التي تصفي على عملية الاستغلال والنهب شيئا من المشروعية ، فيكاد لا يرا قاص من التهكم بهم وبيان خطرهم ، مثلا فعل ذلك محمد تيمور في قصته «في الفطار» ومحمود تيمور في «سيدنا» و«الشيخ نعم» ، وطه حسين في «الايام» ومحمود طاهر لايش في «حديث القرية» .

وهاجمت القصص الجهاز الاداري المسخر لخدمة الاغنياء وتحصيل الضرائب وتنفيذ السخرة ، فتكشف رواية «يوميات نائب في الارياف» عن فساد الجهاز الحكومي الذي يخلو من روح التعاطف والتفهم لظروف الفلاح ولا يفكر الا في نفسه ورغبانه . وقصته «الشوايش بفداي» (١٨) تصور رجل الشرطة الذي يرتعد حين يتخيل « حضرة الملاحظ او جناب المأمور» ، ثم يعوض ذلك عن طريق قسونه على الرعاة والسائقين ...

ونال «العمدة» حظ كبير من هذا التهجم باعتباره الاداة المسخرة

(١٣) انظر «ما تراه العين» بقلم محمود تيمور ص ٢٣ (القاهرة - المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(١٤) انظر «الشيخ جمعة» ص ٧

(١٥) المرجع السابق ص ٦٩

(١٦) المرجع السابق ص ٨١

(١٧) انظر صحيفة «الفجر» (١٨ اكتوبر سنة ١٩٢٥)

(١٨) انظر «يحكى ان» للاشين ص ٢٩ (القاهرة - المكتبة العربية

سنة ١٩٦٤) .

الجنزيرة التي تقوم على تغيير في البناء الاجتماعي واعادة توزيع الثروة على اساس من العدالة الاجتماعية ، على الرغم من ان كثير من الرواد قد فراوا لجوجول وبوشكين ودستوفسكي وارترباتشيف وجوركي (١) . وكان علاجهم لهذه الاوضاع الطبقية علاجاً تقليدياً لا يمس الجذور ، يبدأ من نقطة ان الملكية حق مقدس لملكها . فالعتدي عليها لص يجب ان يقتل (قصة رجل رهيب) (٢) ، او على الاقل يجب ان يسجن (قصة صابحة) (٣) .

ولهذا اكنفوا بمخاطبة قلوب الاغنياء ودعوتهم الى الاحسان والرحمة بالفقراء ، والبحث على التبرع والعطايا والتفضل مما اعطاهم الله ، ومن هنا نفهم سر الفصص الكثير التي تنفض في البخل وتنفّر من شخصيات شحيحة (ميراث الشح) (٤) - الست تودد (٥) - مهزلة الموت (٦) - حسن آغا (٧) .

ومن الناحية المقابلة كانوا يسكبون دموعهم من اجل الفقراء ويتوجعون لمآسهم بطريقة رومانسية عاطفية . ان قول المنفلوطي في اهداء عبراته «الاشقياء في الدنيا كثير وليس في استطاعة بائس مثلي ان يمحو شيئا من يؤسهم وشقائهم ، فلا اقل من ان اسكب بيّن ايديهم هذه العبرات لهم يجنون في بكائي عليهم سلوى وتعزية» - يصدق على موقف القاص من الطبقة الفقيرة ، او الطبقة «المنحطة» كما يسميهم عيسى عبيد (٨) .

اما الطبقة المتوسطة - وهذه هي الناحية الثالثة - فقد كان نصيبها من قصص الرواد ضئيلا كمنصبتها من الحياة الواقعية ، فقد سرقت منها الطبقة الترفه الاضواء واستاثرت دونها الطبقة الفقيرة بالدموع ، فظهرت على استحياء ، واكتفت القصص القليلة التي عبرت عنها - كقصص احمد خيرى سعيد بتصوير احباطها (قصة مخدر) (٩) او تملقها بالمظاهر (قصة ام شحاتة) (١٠) او تحديها للضغوط الاجتماعية (قصة من الكوخ الى القصر) (١١) او انكسارها امام هذه الضغوط (قصة عريس الفلة) (١٢) .

ولكنهم - وهذه خطوة صورا مفاصد الطبقة الراقية وسخرها

(١) «فجر القصة» بقلم يحيى حقي ص ٨١ (القاهرة - المكتبة الثقافية - العدد ٦) .

(٢) انظر «فرعون الصغير» تأليف محمود تيمور ص ١٩٢ (القاهرة - مدار العلم - الطبعة الثالثة) .

(٣) انظر «ابو علي عامل ارتيست» تأليف الدكتور محمود تيمور ص ٣٠ (القاهرة - الطبعة السلفية سنة ١٩٣٤) .

(٤) انظر «وحي الضمير» تأليف الدكتور سعيد عبده ص ١٠٤ (القاهرة - مطبعة جريدة الصباح سنة ١٩٢٣) .

(٥) انظر «الشيخ جمعة» تأليف محمود تيمور ص ٢١ (القاهرة - الطبعة السلفية سنة ١٩٣٤) .

(٦) انظر «عم متولي» تأليف محمود تيمور ص ١٤ (القاهرة - الطبعة السلفية سنة ١٩٢٥) .

(٧) انظر «الاطلال» تأليف محمود تيمور ص ١٤٩ (القاهرة - الطبعة السلفية سنة ١٩٣٤) .

(٨) انظر «احسان هانم» تأليف عيسى عبيد ص ٥٨ (القاهرة - المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(٩) انظر صحيفة «الفجر» (١٠ يولييه - ١٩٢٥) .

(١٠) انظر صحيفة «الفجر» (١٧ ابريل - ١٩٢٥) .

(١١) انظر صحيفة «الفجر» (٨ مايو - ١٩٢٥) .

(١٢) انظر صحيفة «الفجر» (١٤ سبتمبر - ١٩٢٥) .

التي قاسى الفلاح منها الكثير ، او لانه «السبب في ده كلة» (١) على حد تعبير احد الفلاحين .

وقد بدأ المويلحي من قبل فجلب العمدة الى المدينة وجعل يسخر منه في مواطن كثيرة ، من هجميته ومن جهله ومن غفلته وسذاجته ، وركز بنوع خاص على تذلل أمام رجال السلطة ، ينحني على الأرض ويلتقط «فم السجار» لانه تذكر من حضرة مأمور المركز ، ويطأ على يد البرنس ويقبلها مرارا بطنًا وظهرا ، وحين يرى وكيل المديرية داخلا الحان يصرخ في الخادم بصوت عال «علي بتفضيل الحساب وعين لي فيه ما شربه دولة البرنس وما اكله دولة البرنس وكم شرب اصحاب البرنس وكم شربنا مع البرنس وكم شرب قبلنا البرنس واسأل سعادة البك الوكيل ماذا يشرب وعد لادفع لك كل الثمن المطلوب (٢) .

ثم جاءت القصة ووضعت العمدة في مواقف واحداث لتكشف عن جهله وتعلقه برجال السلطة وقسوته على الفلاحين وظلمه للاهالي ، فمثلا قصة «في القطار» تقدم لنا العمدة باوصاف خارجية تسخر منه فهو «رجل ضخيم الجثة كبير الشارب أظفاس الأنف له وجه به آثار الجدري تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . ويلتئم شمل الجماعة في القطار ، واذا تلقائيا وبدافع المصلحة يتأزر رجل الدين والعمدة مع الشركس في هجومه على الفلاح ، ويتأزر الثلاثة على خنق روح الثورة والتمرد عند الطالب الصغير . يقول له الأستاذ «واحسرتاه ، انكم من يوم ما تعلمتم السرطان فسدت عليكم اخلاقكم ونسيتم اوامر دينكم ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وانكر وجود الخالق» . ويقول الشركس «كان الولد يخاف ان ياكل مع ابيه واليوم يشتمه ويهيم بصغفه» ويقول العمدة «كان الولد لا يرى وجه عمته والان يجالس امرأة اخيه» .

وتعرضت بعض القصص للحواجز والحدود التي تضعها الطبقة امام الاحرار ، فتحول بينهم وبين رغباتهم وتمزلهم عن الامتيازات التي تريد ان تستأثر بها لنفسها . لقد لخص «الوطواط» هذا الوضع بقوله «ان شبان الطبقة العالية الذين يسمون هنا بالاستقراط لا يتخطون عادة ان لم يكن مطلقا الى بنات الطبقة المتوسطة مهما كان مقدار تعليمهم وتهذيبهم» (٣) . وتحول الطبقة بين حامد وزينب في رواية الدكتور هيكل ، فهي فتاة رقيقة عاملة وهو ابن سيد الضيعة ، وانتهى الامر بحل سلمي يتفق وهذه القوانين الاجتماعية ، فقد تزوجت زينب برجل من طبقتها لان النفس تطمح دائما الى شريك من طبقتها كما يقول هيكل (٤) .

وكثير من القصص ينظرون الى هذا الوضع الطبقي وكأنه سنة الحياة لا سبيل الى تغييره وبرجسه هيكل (٥) الى قانون الازل منذ كانت حواء وآدم ومنذ ان كان النصف يبحث عن نصفه الآخر والمائل الذي انفصل عنه تحقيقا لارادة الالهة .

وقد حاول سامي في قصته «الاطلال - وهو من الطبقة الارستقراطية - ان يشد عن هذه الاوضاع وان يندمج في طبقة المصريين المتوسطين وهو السيد التركي فدفعت «فتحية» المصرية ثمن هذه المحاولة عزلة في الريف ، وحاولت حواء من رواية «حواء بلا

(١) انظر «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي ص ٤٥ (القاهرة - المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(٢) «حديث عيسى بن هشام» تأليف محمد المويلحي ص ١٩٤ (القاهرة - دار المعارف - الطبعة السابعة) .

(٣) «سخرية الناي» للاشبين ص ٦٧ (القاهرة - المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

(٤) انظر رواية «زينب» ص ٥٠ (القاهرة - مكتبة النهضة ١٩٦٣)

(٥) المرجع السابق .

آدم» لمحمود طاهر لاشبين ان تحطم هذه الحواجز - وهي من الطبقة المتوسطة - فدفعت الثمن ايضا من اعصابها . وحاول «شحاتنة» - وهو كمساري من الطبقة العاملة - ان يتعلق بطبقة الارستقراط فاحب فتاة تظاهرت بأنها بنت باشا واعتقد انها «الوحي الجديد الى جايي يبرهن للناس ان الفقير والفني عند الله سيان وانهم في ميدان الحب متساوون» ثم فوجيء بالحقيقة المرة «بنت باشا ايه ؟ هم بنات الباشا منتظرين صعايك ذيك يعشقوهم اهي ضحكت عليك وبس» (٦) .

وقد ادت هذه الحواجز الصارخة الى انحرافات في سلوك الافراد ، فتحدثت اكثر من قصة عن تنكر الانسان لطبقته ، فما ان تتيح الصدفة لشخص ان يرقى الى طبقة اعلى عن طريق المال او العلم حتى يفصل عن طبقته ويصير حربا شعواء عليها ، يخرج على عاداتها ولهجتها ولبسها وينكر اهله ويتبرأ منهم ، بدلا من ان يتعاطف معهم - وهو الخير المكابد لشقائهم - ويرفع من مستواهم . وقد بلغ هذا المسلك حد الظاهرة التي لغت نظر كثير من المصلحين ، منذ عبد الله النديم في مقاله «عربي تفرنج» والمويلحي الذي قال على لسان احدهم التجار يشكو ابنه «ما زال هذا الولد يزيد في تعذيبي وتكديري منذ خروجه من المدرسة ، فاصبح لا يكلم اهله الا بالرقانة ولا يعرب عن غرضه الا بالتعنيف والتانيب لا يرضى عن شيء في البيت ، فاذا جاءوا له بالماء قال فيه الميكروب ، واذا اتوه بالخبز او الجبن قال علي بالميكروسكوب .. حتى حير العبيث اهل البيت في طعامه وشرابه فوق ما حيرني في اختلاف ملابسه وتعدد ازيائه ، وكلما عارضته بشيء شمع بانفه استكبارا ولوى عنقه استحقارا وسخر بي لجهلي وفخر علي بعلمه» (٧) .

وفي قصة «خاله سلام باشا لمحمود تيمور يتنكر سلام باشا لاهله تماما وينسى خالته وهي البقية الباقية من اسرته ولا يذكرها الا في حالة موتها ليقيم السراق الفخم ويدعو الكبراء ويجعل الصحف تتحدث عن جنازتها وتصف فخامة الاستقبال . ووالد محسن فسي «عودة الروح» وهو الفلاح الاصيل ينساق مع زوجته التركية فسي حملاتها العدائية على الفلاحين ويقول لمحسن وهو يشد جواربيه الحريرية الغالية مؤمنا على كلام زوجة «فلاح تقولي ايه» والحاجب في «يوميات نائب في الارياف» يصف اهله من الفلاحين بانهم جاموس ابيض .

ويصل التنكر احيانا الى حد رفض البيئة المصرية والتعلق بالبيئات الاجنبية الراقية ، وكثيرا ما كان يحدث هذا في الشباب الذين تتاح لهم فرصة السفر للخارج فتبهره الحضارة ويجعله الفارق الهائل يرفض واقع قومه ويحاول الاندماج في هذه البيئات الراقية . ومن ثم كثر الزواج من الاجنبيات ، ولم ينتج عن هذا الزواج «تفريب» الزوجة واندماجها في البيئة المصرية ، بل ادى الى «تفريب» الزوج وخسارة المجتمع لتجارب وذكاء هذه الطليعة المتقدمة . وقد شكل هذا الاتجاه ظاهرة جعلت الشيخ عبد العزيز جاديش يتخوف من الزواج بالكتايبات ويطالب بالمدول عنه ، فيقول تحت عنوان «الرابطة الاهلية» : «واذا كان الزواج بالكتايبات يقضي الى مفسدة في الجماعة او اخلال باحكام الدين وشعائره دخل في حدود المحظورات» فان مصر لا تتحرر بالهجين من ابائنا ولكن بالمصري الصحيح الذي لم تشبه شائبة اجنبية» (٨) . وجعلت الدكتور طه حسين يصف هذا الاتجاه بأنه حرام ممقوت وان نتيجته «لا شيء الا ان يصبح الرجل

(٦) «في ظلال الدموع» تأليف محمد شوكت التونسي ص ٣٥ (القاهرة - مطبعة وهبه سنة ١٩٢٩) .

(٧) «حديث عيسى بن هشام» ص ١٢٩

(٨) انظر مجلة «الهداية» (مارس سنة ١٩١٠) ص ١١٣

وبيته وابناؤه وبناته اوروبيين في كل شيء» (١) . ويوضح لاشين في قصة «الوطواط» (١٩٢٥) ويصل احيانا الى حد المباشرة ، خطورة هذا الاتجاه ، اذ يصاب النثر بالفربة وعدم الانتماء ويصير كالوطواط لا ينتسب الى الحيوانات ولا ينتمي الى الطيور .

ويحدث احيانا ان البيئات الاجنبية ترفض محاولة المصري في التعاقب بها ، وتسخر من تكوينه وثقافته ولا تعبا بعواطفه ومشاعره ، وتحاول ان تستغله -كفريب- بطريقة آخو من الانسانية ، وتتخذ وسيلة لاغراض في نفسها ثم تفلته حالما تنتهي المهمة ، فيحدث حينئذ رد فعل في نفس الشاب - وهو غالبا ما يكون مثقفا حساسا - فيرتد برومانسية الى بيئته الاصيلة يدفن في حضنها الآمه واحباطه ، ويحاول ان يرفض -بمبالغة- البيئة الاجنبية لينسى تجاربه المريرة معها . ان «محسن» في «عصفور من الشرق» تتخذه «سوزي» وتتظاهر بحبه لكي تتخذ وسيلة لاسترداد صديقها النافر «هنري» ، فيصاب بصدمة ويلجأ في احلامه الى السيدة زينب «حاميتي الطاهرة» كما يقول المؤلف في الاهداء ، فتلمس على قلبه وترفرق على جروحه ، ثم يتحاور مع عامل روسي - مصاب بداء السل - فينث كل منهما عن نفسه ، ويربان ان اوروبا «فتاة شقراء جميلة رشيقة ذكية ولكنها خفيفة انانية لا يعينها الا نفسها واستبعاد غيرها» (٢) - تماما كصاحبه المتقلبة سوزي - وان كل الخير في الرجوع الى الشرق منبع الاديان الصافي . و«اديب» طه حسين وهو «ذكي النفس امام البصيرة» تهجره «الين» فيصاب بالاضطراب ويكتب في ازمته لصديقه «اليست مصر اولى بي والست انا اولى بمصر» ان في مصر حميدة وان في فرنسا الين ، وجوار حميدة على بقضها لي ، اهون عليّ من جوار الين ، فان حميدة لم تؤلب عليّ ولم تكدي وانما تلقت اساءتي اليها بالصبر والعفو ، اما الين فقد تلقت احساني اليها بالجحود والعفوق» (٣) .

وعقدة النظائر انحراف كثيرا ما كان يحدث من الطبقة المتوسطة فتداول التعلق باذبال وشكليات الطبقة العليا . ويبدو ان هذه العقدة كانت مسيطرة على الاسر السورية في مصر ، فقد عقد عيسى عبيد وشقيقه شحاتة -وهما من اصل سوري- اكثر من قصة تدور حول هذا الموضوع ، ففي قصة «انا لك» (٤) ارهقت الام اسرتها لكي توفر لهم مظهرا يتيح لماري الحصول على عريس ثري ، و«ثريا» -في القصة المسماة باسمها- تنعلق بالمظاهرة وتتشدق باللغة الفرنسية لانها كانت تطعم باقتناص احد ابناء الاسر الفنية والتزوج منه» (٥) ، وعائلة ذوردي في قصة «البائنة» (٦) يرهق نفسها من اجل الحصول على بائة كبيرة لابنتهم .

واذا كان الحاجز الطبقي الصارم قد ادى الى هذه الانحرافات الايجابية - ان صح هذا التعبير - فقد ادى - من ناحية ثانية - بطائفة من المثقفين الى الانزالية والهروب من مجتمعهم . فابراهيم

(١) انظر مجلة «الهداية» (مارس سنة ١٩١١) ص ١٨٧

(٢) «عصفور من الشرق» تأليف توفيق الحكيم ص ١٨٣ (القاهرة - مكتبة الاداب بالجماميز - د.ت) .

(٣) «اديب» للدكتور طه حسين ص ٢٤٩ (القاهرة - مطبعة الاعتماد - د.ت) .

(٤) انظر «احسان هانم» ص ٩

(٥) «ثريا» تأليف عيسى عبيد ص ٣٧ (القاهرة - مطبعة رعمسيس بالفجالة سنة ١٩٢٢) .

(٦) انظر «درس مؤلم» تأليف شحاتة عبيد ص ٢١ (القاهرة - المكتبة العربية سنة ١٩٦٤) .

الكاتب يبتعد عن واقعه ويهرب الى فلسفته المتشائمة ، وحسن في قصة «الرجل» لمحمود البدوي يعرف في تصوفاته وتاملاته ، وقصة «في الظلام» للبدوي ايضا تقدم لنا فيلسوفا انزاليا لا يريد ان يلقي بنفسه في خضم الحياة وهي تموج حوله «من كل شيء زوجين اثنين» .

وهذا يفسر لنا غلبة «التيار الذاتي» على قصص الرواد ، فالقاص يلقي بظله على شخصياته وتحس بحضوره في تيار القصة ، فالدكتور هيكل يلقي بظلاله على شخصية حامد ، وطه حسين يطل علينا في «الايام» و«اديب» ، وتوفيق الحكيم نحس بملامحه النفسية من خلال «النائب في الارياف» ، ومحسن الصغير في «عودة الروح» ومحسن الشاب في «عصفور من الشرق» ، والعقاد يصور نفسه من خلال «همام» - في رواية سارة - شخصا معتدا بنفسه ومؤمنا بتفوقه على الآخرين ، والملازني لا يكتفي بان يحمل «ابراهيم الكاتب» بصماته بل يصر على ان يختار له اسمه ومهنته .

ولا عجب فقد كان القاص شديد الاحساس بنفسه وبصخامة دوره ، وهو يرى نفسه من قلة قليلة في بيته تكثر فيها نسبة الامية ، فهو يصارع ظلاما محيطا به من كل جانب ويروود ارضا مبنوثة الالفام بملأها الجمود والتأخر والعصبية والقيود الاجتماعية والسياسية ، فازاء هذه المعوقات كان الكاتب يحس برسالته وبجهوده الفردية ، فالعظامية عند العقاد قربنة العصامية (٧) ، وهي التركيز على القدرات الذاتية ازاء المعوقات الخارجية آخذا من قول الشاعر (نفس عصام سودت عصاما ، وعلمته الكبر والاقداما) . وبركز طه حسين (٨) على خصال الصبر والمغالبة واحتمال الكره والتصميم على اقتحام العقبات كاسلحة تسليح بها في رحلة الحياة .

ومن هنا التقينا برواية فرد ولم نلتق برواية جماعة ، بمعنى ان البطولة الفردية هي السمة الغالبة ، انها رواية تحمل ظللا «لمحمية» تركز على الفرد وتبرز دوره وتجعله ملئقي لكل الاحاسيس . امسا البطولة الجماعية التي توزع الادوار على «فريق» يتقاسم النشاط والاهتمام فنكاد لا نجد لها صدى ، حتى رواية «عودة الروح» التي جعل توفيق الحكيم بطلها جماعة سماهم «الشعب» لم تسلم من تركيز الاضواء على «محسن» الصغير بين هذا الشعب ، فهو امل المؤلف من اول الرواية وهو الذي -على الرغم من صغره- يحس بشناقضات المجتمع وبفساد التركيب الطبقي وبالظلم الواقع على الفلاح . والاشادة بالروح الجماعي في هذه الرواية جاءت - على لسان فرنسي - وكأنها نظرية تقريبية او بحث تاريخي حول نفسية الشعب المصري .

ولهذا اتخذت رواية هذه الفترة - وهي التي تسمح بتعمدد الشخصيات - نمطا معيناً وشكلا تقليدياً ، يتمثل في خط بياني يرسم كفاح بطل ، ويسير هذا الخط في حالة تصعيد (تأزم) ، ثم يأخذ عند نقطة معينة في الهبوط (نهاية) . ولم نجد هذا الشكل الذي يتركب من خطوط متوازية ومتداخلة ومتعاقبة ، بعيدا عن الحدة التنظيمية ومشاكلا للحياة في تعقد تراكيبها وتداخل علاقاتها .

والتركيز على حركة الشخصية والمبادرة الفردية الملحمية هو الذي جعل القاص يهمل «المكان» كشخصية تتفاعل مع الفرد انشرا

(٧) انظر «عصاميون عظماء» ص ١٩ (القاهرة - كتاب الهلال - العدد ٣٥) .

(٨) انظر «هذا مذهبي» ص ٤ (القاهرة - كتاب الهلال - العدد ٤٨) .

وتأثيرا ، فلم يتصور ان المكان بمعناه البنيوي وبما يرسب فيه من عادات وتقاليد ، يمكن ان يقاسم الشخصية البطولة وان يغيرها كما هي تحاول ان تغيره ، فاكتمل القاص في الحديث عن المكان - ان كان ينثر صفات او تقديم تقرير ، كشيء كماله يسعى به الى اصفاء «رتوش» خارجية . اننا نقرأ مثلا «الجسر على نهر درينا» او نقصرا «ثلاثية نجيب محفوظ» فنحس ان المكان هنا قد امتثل بيننا كشخصية متفاعلة تناوئ الفرد او يناونها .

واذا كان الرواد لم يتعمقوا الجذور ، فقد كانت لهم طرقهم الخاصة والمحدودة لزلزلة هذا الكيان الاجتماعي ومحاولة التشكيك فيه . فلجأ بعضهم الى اسلوب «المقارنة» ، ووضع امام القارئ - بطريقة قد تكون غير فنية نماذج من الطبقة المترفة في موازاة نماذج من الطبقة الفقيرة ، وبميل لاشين كثيرا الى هذا الاسلوب ، ففي قصة «سخرية الناي» يقدم لنا انسانا فقيرا قد دفعته فلسفته في الحياة الى الرضا والقناعة ويضع في موازاة شابا غنيا يعيش في شقاء بسبب المرض ، وفي قصة «يحكى ان» يقيم زواجا بين «مبروك افندي درويش» الموظف الغلبان وبين «نعمات هانم» الثرية المدللة ، بل نحس انه يعتمد المقارنة حتى في صوره الجزئية وأنه يريد بهذه المقارنة ان يوجه النظر الى الفروق الهائلة ، فهو يقول عن منزل «الباشا» وبعد ان وصف منزل «حواء» . «وبيت الباشا لا يعتمد كثيرا عن بيت حواء جغرافيا اما فيما عدا ذلك فالسما والارض والشرق والغرب ، حديقة واسعة منسقة اجمل تنسيق وممر من زلط ذي الوان تتكون فيه رسوم غاية في الابداع» (١) .

وهناك من اتخذ وسيلة حادة لتخطي الحواجز بين الطبقات ، فاذا كان الواقع بهذه الحواجز الصارمة فلا اقل من ان يلجأ الى الخيال فينخل الحب وسيلة للجمع بين الفئتين «ان جمهور القراء

(١) «حواء بلا آدم» للاشين ص ٦٥ (القاهرة - مطبعة

الاعتماد - د ت) .

يطلب قصة عن اميرة جميلة غنية تقع في ورطة فينجيها من الموت شاب جميل فقير شجاع فيتزوجها» (٢) .

فعالم الحب لا يعترف بالفروق وتنكسر فيه الطبقة ولا يخضع للمواصفات الاجتماعية لانه حديث الفطرة والانسانية ، فالفن الغنية في قصة «ربي لمن خلقت هذا النعيم» (٣) والتي تسكن في قصر يطل على النيل ، تحب شابا يسكن في الهوازي ، ويخضع الاب في ليلة مقمرة صافية لهذه العواطف فيرجع عن عناده وبذلك ينتصر الحب على الحواجز الاجتماعية . ان «احمد عليوي» يتعلق «بزهرة» لكسى بكسر الحجاز الطبقى وينتصر عليه بوسيلة ما «ليس من الانتصار لتلك الناحية الاشتراكية في روح كل شاب فقير مثلي ان ينشئ علاقة غرامية مع امرأة كزهرة سلية بيت كبير» (٤) .

ولكن كثيرا من القصص سخر من هذه الوسيلة الحالة التي لا تلبث ان تنكسر فوق صخرة الواقع ، وتمنع الجمع بين الفئتين (قصة زينب) وتصيب الشخص الحالم بالهزيمة (قصة شحاتة الكمساري) والانهار العصبي (قصة حواء بلا آدم) .

تهكم الرواد - اذن - من النماذج المترفة والطبقات الحاكمة والفئات الدخيلة وحملوا على ادواتها الادارية في تنفيذ المخطط ، وهاجموا الانحرافات السلوكية والخلقية . وكل هذا - مع اعتبارات اخرى - قربنا خطوات من «الشخصية المصرية» الاصلية ، موضوع الدراسة القادمة .

القاهرة

(للبحث بقية)

عبد الحميد أبراهيم

(٢) «في وادي الهموم» ل محمد لطفي جمعة ص ٤ «المقدمة» (القاهرة - مطبعة النيل سنة ١٩٠٥) .

(٣) انظر «ما تراه العيون» ص ٥٣

(٤) «حياة الظلام» لمحمود كامل ص ٨١ (القاهرة - الطبعة

الرابعة سنة ١٩٤٠) .

كارل ماركس

تأليف

روجر غارودي

ترجمة : جورج طرابيشي

« يستقطب ماركس وتراثه اليوم مشاعر الامل والفضب عند الناس اجمعين ، ويمثل فكره ، بحب او بسخط ، سؤالا ووعدا وكفاحا بالنسبة الى البشر جميعا والطبقات كافة والامم قاطبة .

ذلك ان هدف هذه الفلسفة هو تغيير العالم ، وليس فقط تغيير الفكرة التي نملكها عنه ... فقد ازاح ماركس النقاب عن الفلسفة بوصفها تعبيرا عن عمل البشر وصراعاتهم ، ونزع ايضا قناع الفلسفات التي كانت تزعم انها تحلق فوق هذا العمل وهذه الصراعات ، وكشف الممارسات والسياسات التي انيطت بتلك الفلسفات مهمة تبريرها او تمويهها .

لقد اصبح فكر ماركس الوعي الفاعل لعصر باكملة . فهو يعلمنا كيف نستخلص قانون التطور التاريخي لعصرنا ، ويساعدنا كلانا على ان يعي معنى حياته ومعنى المستقبل الذي يحمله في طوايا نفسه ، ومعنى مسؤوليته تجاه هذا المستقبل .

ان فكر ماركس يبدو اليوم ، بالنسبة الى انصاره واعبائه على حد سواء خميرة الاختتمارات الانسانية قاطبة في القارات الخمس . فهو يستدعي لدى بعضهم مشاعر الحقد واللعة ، والاضطهاد والمحاقق البشرية على نطاق لم يعرفه التاريخ قط ، ويثير لدى الجماهير الففيرة التي وجدت فيه منفذا للنجاة ومقدرا للرجاء اندفاعا معجزة نحو البطولة والتضحية .

وما اخذه هذا الكتاب على عاتقه هو محاولة تفسير تلك الواقعة الهائلة » .

صدر حديثا

الثن : ٥٥ ق.ل.

النشاط الثقافي في العالم

إيطاليا

رسالة من نبيل مهاني

١ - المرح والقنوط في فيلم بازوليني الجديد

انهى المخرج والشاعر الايطالي بيير باولو بازوليني تصوير فيلمه العاشر (الطويل) «الديكاميرون» المقتبسة قصصه عن كتاب الديكاميرون لكاتب ايطاليا الكبير جوفاني بوكاتشو (١٢١٢ - ١٢٧٥) . ورغم انه من العسير الكلام عن فيلم ما زال في مرحلة المونتاج، فان بإمكاننا الإشارة الى ناحية جديدة نرى (من خلال سيناريو الفيلم وطريقة تصويره وتصريحات المخرج) انها برزت في سياق اعمال بازوليني كسينمائي وكصاحب قلم .

هذه الناحية الجديدة هي الفرح . الفرح كطريقة في رؤية الحياة وعيش حوائدها . وقد لا يحمل الامر على كثير من القرابة ان هو جاء في سياق مختلف عن سياق تاريخ بازوليني الفني . وكفينا كي نطلع على كافة ابعاد هذا القول ان نستعيد آخر عبارة قالتها ماريلا كالاس بطله آخر فيلم اخرجها بازوليني ، ميديا . فقد صرخت ميديا في وجه عشيقها السابق جيزون اذ جاء يسترحمها اعطاهه جشنى طفليه منها بعد ان قتلتها وأحرقها بيتها انتقاما : «لا ، لا شيء يمكن بعد الآن» . كانت عبارة قاسية اختتمت تراجيدية قاسية عبرت عن قمة قنوط الشاعر . غير انه يبدو ان شيئا ما يبقى متيسرا وممكن امام الانسان الحق . هذا الشيء هو حرب النفس لتخ ذخايرها التي لا تنفط ، واحدة بعد الأخرى .

والواقع ان الفرح ليس ناحية جديدة بكل معنى الكلمة لدى شاعرنا . الجديد فيها انهاات عارية واضحة ومنفردة .

١ - لقد كان بازوليني منذ البدء شاعر التناقضات يضرب الواحدة بالأخرى ويعيش مركز الاصطدام ليعبر عنه بعيدا عن محتويات النقيضين . ولم يكن هذا ، منذ البدء ايضا ، ليحول دون ان تبرز الاهرام المرتمية خلف كل جوانب تلك المحتويات . اما اذا اردنا اقتضار الحديث هنا عن الفرح ، فبإمكاننا القول انه كان على الدوام ، لدى بازوليني ، طرفا لتناقضة تشكل الحياة الاجتماعية طرفها الآخر ، كما كان رغبة واما ، لكن وقبل اي شيء آخر ، فطرة على حافة التاريخ ترفض الدخول في مجراه وبرفضها هو لانها ابدا متمردة . وبالفعل فقد جاء الفرح في سياق اعمال بازوليني الشعرية والروائية ، والسينمائية فيما بعد ، ضمن صورة الشعب كقطرة . الشعب الذي لم ينتظم ضمن طبقة اجتماعية معينة ، بالمعنى الحديث لكلمة طبقة . ولذلك فقد عرف بازوليني خلال فترة معينة باسم (كاتب البروليتاريا السفلى) . وجاءت روايتنا «شباب حياة» و«حياة قاسية» لتكونا بدءا واضحا تمثلت فيه هذه الناحية . لكن العمل الفني الرائع الذي عبر عن الامر بكامل حدة صراعه وواقعيته التاريخية كان قصيدة «رماد غرامشي» التي حملت اسمها لدبوان شعري كامل . هناك وضع بازوليني الفرحة الشعبية ، التي كانت تصله عبر صخب احياء «البروليتاريا السفلى» الفقيرة ، وضعها ضد سكوت القبرة حيث يوجد قبر انطونيو غرامشي الفكر الماركسي المعروف واستاذ الشاعر الروحي . وجاءت قصيدة «بيكاسو» في نفس الديوان لتعبر عن نفس

الناحية . فقد وصف الشاعر «الشعب» في فرحه ومرحه في حدائق روما ليكون على طرفي تقيض مع لوحات بيكاسو المصفوفة في قاعات العرض . واذا كان من العسير الاستشهاد بكافة الامثلة في اعمال الشاعر ، فانه من الضروري ان نشير الى نواح اخرى ظهر فيها الفرح في صيغة «الامور» ، وهذا مما يلحظه اي كان شهد بعض افلام بازوليني مثل «بلابل وجسوارح» و«تيورما» (واظن ان كليهما عرضا في بعض الاقطار العربية) .

٢ - على اية حال فهذه هي المرة الاولى التي «يقرر» فيها بازوليني استرداد هذا الجانب من ذاته بكل ابعاده وابعاده كسلا متكامل . وكان حتما ان يأتي هذا حربا على النفس ، او كما قال هو «ردة فعل على ذاتي السابقة وعلى الوضع التاريخي المحيط بي» (من مقابلة اجريتها معه لجلة الطليعة الدمشقية) ، ونرى كلا من الامرين على حدة .

ما هي ذات الشاعر السابقة ؟ على الأرجح كانت ذلك الجانب السائد الذي ولد رؤية بازوليني القانطة قنوطا دونما حدود ودون علاج ، وهي رؤية واضحة في افلامه الثلاثة الاخيرة «تيورما» و«حظيرة الخنازير» و«ميديا» . وقد جاءت ردة الفعل هذه بمثابة رفض للمفاهيم التي كانت تدفع الشاعر الى ان يرى الواقع والاشياء رؤية حزينة مستمدة من طريقة عيشه لذلك الواقع وتلك الاشياء . لكن رفض تلك المفاهيم لم يكن رفضا خارجيا فقط ، ذلك لانه نجم عن «آلية» نفسية جديدة ساعدت عليها نفسية الشاعر متعمدة الجوانب وطاقة الحيوية الهائلة التي تتضمن ، مرة بعد مرة ، تغذية الآليات في اللحظات المناسبة .

على اية حال ، اذا كان هذا التفسير صحيحا ، واذا استمر الشاعر مع ردة فعله هذه بكل ابعاده ، ومع مسيرة آليته الجديدة ، فان هذا الانعطاف سيكون اهم انعطاف في تاريخه الفني والشخصي . وقد عزا هو نفسه هذا الامر الى دخوله كائنسان في مرحلة جديدة هي مرحلة «ما بعد الشباب» .

وهكذا سنرى ان الشاعر الذي طالما تغنى بكونه طفلا حتى عندما «ارشد» ، وطالما هاجم الراشدين والمنسجمين مع نظم الواقع الحضاري بكل ابعاده وبكل مظاهره وتعبيراته الاجتماعية والسياسية والادبية . الخ . سنراه «ارشدا» في «معبد سدنته الراشدون» بعد ان دخله «والحياء يخفق» كما كان يقول في قصائده خلال الخمسينيات .

لكني لا ارى ان هذا الامر ممكن بكل ابعاده ومعانيه . فهذا الانعطاف الذي يبدو الان جذريا ، وهذه الآلية التي تبدو الان جديدة لا بد وان يلتحما مرة اخرى مع ما ظهر من انعطافات وآليات في تاريخ الشاعر ليشيرا من جديد الى بازوليني ذي «الجوانب المتعمدة» ، لكن ودوما الى بازوليني الذي كان يشعر وهو في العشرين من عمره انه صوت للهواء والامطار والارض .

وكي لا يكون هذا مجرد توقعات وتفسيرات شخصية ، يجدر بي ان انقل كلمة قالها هو في تلك المقابلة «ان اخراج فيلم مرح وكوميكي وخال من المشاكل (...) لا بد وان يجد تبريره ، بشكل مسن الاشكال (...) ضمن سياق اعماله ومؤلفاتي كفتان «ملتزم» . ولنا لهذه النقطة عودة .

هذا استعراض بسيط لردة الفعل على النفس . لكن ردة الفعل على الواقع التاريخي ؟ واظن انه من السهل استنتاج الامر ، لكن لا بأس من عرض بسيط آخر . . وسنرى كيف ان القضية تتعلق هنا

ايضا بالقنوط .

مؤسسية من لحظانه من جهة اخرى . اما الفرح والالام فهما ردود افعال متعاقبة ، بل ان احدهما قد يدفع للآخر .

٣ - بيد ان سؤالاً جوهرياً قد يخطر في بالنا بعد هذا العرض ، وهو ، ماذا يبرر الآن (بعد ان رأينا تبرير المستقبل المتوقع) ردة الفعل تلك ؟ ماذا يبرر الفرح ؟ ماذا يبرر اخراج فيلم «كوميكي» ؟ ويقدم بازوليني في الحال جواباً جوهرياً على هذا السؤال الجوهري . الجواب هو الواقع . اكتشاف الواقع في عريه . ان مغزى الفيلم - يقول - هي اونطولوجيا الواقع ، اي تقديم الواقع بعيداً عن تعابيره ومظاهره وأشكاله : الواقع في جوهره الاساسي وفي حالته «البريئة» بعيداً عن مضاعفات الصراع والاشكالية التي سببها تقابل العالم القديم مع العالم الحديث والدائرة مع الخط المستقيم ... وقد اختار المخرج مدينة نابولي في جنوب ايطاليا لانه يرى ان شعب نابولي رفض التاريخ الحديث الى حد ما ، اي انه رفض ان يجابهه ، وان كان قد قبل بعضاً من مؤسسانه القوية ، ولذلك فقد بقي في «حالته الصافية» والظاهرة» ، اي بقي «واقعا اونطولوجيا» .

لكن الا يحق لنا ان نتساءل فيما اذا كان هذا الواقع الصافي الذي - شأنه شأن الخراف في القصيدة سابقة الذكر - لا يوحي بأي شيء ويوحي بكل شيء ، فيما اذا كان مجرد رعشة «السفطة» ؟

اما عن الخراف فقد قال بازوليني في القصيدة نفسها انها «تميش بانتظار نلأشيها الابدي» . اما عن الواقع فقد قال في المقابلة المشار اليها اعلاه «ان اعماق شعب نابولي تعيش ، خارج اي صراع ، في نوع من القواقع ما قبل التاريخية ، فواقع نحفظ فيها ذاتها حتى النفاذ والمحق ، ربما» .

٢ - لقطات من الموسم المسرحي في روما

١ - وصلت فرقة مدينة جنوى المسرحية الثابتة الى روما لتقدم مسرحية «الام كوراج واولادها» للمسرحي والشاعر الكبير برنولت بريخت . والمسرحية من اخراج لويجي سكاورتسينا . وقد لقى العرض ، في كافة المدن التي جابها ، نجاحاً واقبالا واسعين ليس من السهل نسبهما الى محبة بريخت . فهل يمكن ان يكون السبب تقديم بريخت كما يريد الجمهور .. حتى وان كان بريخت الجديد هذا بعيداً كل البعد عن برنولت المسكين ؟ ربما . لقد بدا واضحاً منذ العبارات الاولى التي لفظها الممثلون ان الروح الاستعراضية ستكون روح التمثيلية ، وفي هذا المقال الذي اقدمه مترجماً يسمى الناقد لتوضيح هذا الامر وتفصيله :

هناك طريقتان لتمثيل برنولت بريخت ، تكمن احدهما في العمل على ان يلوح كل من معنى وفيمة رسالته الشعرية والسياسية بكاملهما ، دون الالتفات الى ما ينجم عن ذلك من حب او من بغض له من قبل الجمهور ، وتكمن الثانية في مسخه الى صاحب قصص فاشلة خالية من اي معنى . وللأسف فهي عادة تمسخ عملاق المسرح الى ابعاد الطريقة الثانية ، ربما لعدم تمكن مسرحيين من الدخول في النظام التمثيلي الذي قال به بريخت ، وهو نظام ابتدائي في الظاهر فقط ، لانه يبدي بغيثاً وشمولاً من المصاعب التي لا يمكن تخيلها ، والتي سرعان ما تصبح استحالة تحول دون تنفيذ مبادئ ذلك النظام ... لقد كتب بريخت مرة في ملاحظة له لمسرحية «الام كوراج واولادها» انه «ليس من وظيفة المخرج ان يفتح عيني الام كوراج في نهاية المسرحية : انها ترى شيئاً ما ، في منتصف الدراما ، عند نهاية المنظر السادس (صفة الحرب التجارية وعنفها اللاعقلاني) ، لكنها تفقد بعدها مقدرتها على الرؤية . ان وظيفة المخرج هي اهتمامه في ان يرى الجمهور «ذلك» . وهذا ما افتقدناه في «الام كوراج واولادها»

١ - تيودور : بازوليني من جماعة المفكرين المعاصرين الذين يرون ان واقع العالم قد تطابق الآن مع واقع البرجوازية ، اي ان العالم يسير الآن ضمن منطقة نفوذ تاريخ البرجوازية . وبما ان البرجوازية متجهة نحو الهاوية فان العالم ينتج ايضاً نحو تلك الهاوية . ولذلك نرى ان البرجوازية تتحطم في تيودور بعد رحيل الصيف الطارئ الذي يمثل «الاصيل» ، وذلك لتناثر أطرافها ومؤسساتها وأخلاقياتها التي هي مؤسسات وأخلاقيات «الجميع» .

الا انه رغم التفسير القانط والتراجيكي لمصير الانسانية هنا ، يجدر بنا ان نبرز جانباً آخر من جوانب الفيلم ، الا وهو الامل . الامل وهو في وضع القنوط ، ان صح القول ، وهذا هو التفسير الوحيد الممكن لوجود بديل الفن كامكانية نظير يظهر على حين غرة في رمادية العالم المفجعة لتضع الاشياء في محرق عدسة تضيء وتحرق وتفجر ، اي تظهر . وهذا هو التفسير الوحيد الممكن ايضاً لوجود «الاحتياطي» الانساني الكامن في العالم الفلاحي البعيد ، الى حد ما ، عن تأثيرات الحضارة التكنولوجية الهدامة .

ب - «حظيرة الخنازير» : القنوط هنا أعم واشمل . ليس هناك اي منفذ او اي بديل ، رغم جو «الضحك» الذي يسود الفصل المعاصر من الفيلم والذي تقاطع اجزائه مع الفصل القديم . بل اننا نستطيع القول ان هذا الجو ما هو الا تقديم غير واع لانعطاف «المرح» في فيلم الديكاميرون الاخير . واذا كان مورافيا قد قال في تقديمه للفيلم ان الفصل المعاصر يثير الفصل القديم بنفس الطريقة التي يثير الفصل القديم فيها الفصل المعاصر ، فان بإمكاننا الاستنتاج ان جفاف القنوط والالام (الغربة ، الوحدة ، التهام المجتمع للفرد وتمرده . الخ ..) ما هو الا اسباب للمرح ذي الطراز البريختي الذي هو شكل القنوط في الفصل المعاصر . هذا فضلاً عما يدل عليه ترابطهما من قنوط من التاريخ .

ج - «ميديا» : ميديا هي قمة الهرم في تراجيديا القنوط البازوليني . ويكفيها ، ان تركنا جانباً رعب التراجيديا في حد ذاتها وان تركنا جانباً كون ان بازوليني لم يته الفيلم بطيران ميديا مع اله الشمس بعد احراق بيتها وقتل اولادها ، بل انها بصرختها الرهيبة «لا شيء يمكن بعد الان» ، يكفيها ان نستشهد بالابيات الاخيرة للقصيدة له عن الخراف كتبها في نيسان ١٩٦٩ قبيل البدء بتصوير ميديا وخلال تحفيره له «كانت لنا معان ومعان ، لكننا الان لا نمضي لكم شيئاً . صبرا . سنهوت . لكن انتم . ماذا سيبدأ لكم ، ان لم يوسوس في صدوركم خلاصكم ؟ اين سنذهبون ، وقد خرجتم من الدائرة لتذهبوا مع الخط المستقيم» .

لقد بكى بازوليني عند رؤيته تلك الاغنام ترعى تحت اشعة الشمس في ضواحي روما . ولم يكن بكاءه الا وداعاً ، وداع «الدائرة» ، والا شكاً ، شك قنوط .

وكان لا بد من المرح كردة فعل على القنوط . ردة فعل مبررة حتى من وجهة نظر «الالتزام» .

والمرح كطريقة في رؤية الاشياء وعيشها ؟ انها ناحية تنبع بالضرورة عن الاولى . وقد قال بازوليني نفسه ان السن (ولد بازوليني عام ١٩٢٢) ، اي سلسلة متواصلة من خيبات الامل ، تدفعه لان يرى الواقع لعباً . وقد يبدو ، او بل قديكون ، هذا اللعب جدياً الى اقصى حدود الجدية ، الا انه سيبقى لعباً .

وهكذا نرى ان المرح والقنوط يلتقيان من جديد لا كسبب ونتيجة فحسب ، بل كمرزبين متشابهين في النظر الى جريان الواقع من قمة هرم الواقع . فهناك لاعقلانية التاريخ وعيثة من جهة ، وهناك لحظة

غالب الاحيان ، وفق نظرة يملها «تشاؤم» الكاتب في رؤيته الوجودية النابعة عن نظرتة (او المسببة لها) الاجتماعية - التاريخية .

ويدور الصراع في مسرحية (الحياة لعب) بين «فكرتين متنافستين عن الحياة ، اولاهما لا مبالية ، هدفها هو ذاتها ، فوضوية ، قائمة على حرية اللعب القصوى ، والثانية نفعية ، قائمة على نفعية وتغريب العمل . لكن الحياة كلعب ، دون اي لجام ، ليست الا اوتوبيا ، ذلك لان اللعب خطير ويفجر غرائز حيوية يمكنها بسبب تطرف اللعب نفسه ان تتحول الى غرائز موت . وفي النهاية فان اللعب في عالم خاضع للقوانين النفعية يخاطر في ان يتقلب «نفعيا» هو ايضا ، ايان يتحول عن كونه لعبا ليصبح ضربا مفرقا ومخادعا» . (من المقابلة التي اجريتها مع مورافيا مجلة «الطلعة» الدمشقية - العدد ٢٢٨ شربن الثاني ١٩٧٠ .

ويخلو لي ان اشير الى الصراع في مسرحية اخرى لمورافيا هي «العالم هو ذلك الذي هو» ، حيث تتقابل فلسفتان متنافستان ضمن اطار لعبة مسلية ، الفلسفة الاولى هي الماركسية التي تدعو لتغيير ، او العمل على تغيير العالم والاشياء ، والثانية هي فلسفة ويتجينستين التي تدعو للعمل على تغيير اللغة من اجل تغيير الاشياء .

نبيل رضا المهاني

★ ★

الاتحاد السوفياتي

رسالة من : خيرى الضامن

الروايات البوليسية

نشرت «الصحيفة الادبية» لسان حال الهيئة الادارية لاتحاد الكتاب السوفيت في عددها الرابع (٢٠ يناير ١٩٧١) ملاحظات انتقادية بقلم انجباريدزه بشأن نشر الروايات البوليسية في الاتحاد السوفيتي . وجاء في هذه المقالة : لدى مطالعتنا لما تنشره المجلات الادبية السوفيتية من نتاجات الكتاب الاجانب لاحظنا ظاهرة نسبش الاهتمام . فان اغلبية المجلات الادبية الكبرى الصادرة في مختلف ارجاء الاتحاد السوفيتي تخصص مكانة كبيرة للروايات البوليسية . وخلال عام ١٩٧٠ وحده صدرت باللغة الروسية اربع روايات لاجابا كريستي . وخلال السنوات الخمس الاخيرة نشرت لها في المجلات السوفيتية خمس عشرة رواية فضلا عن الكثير من الافاصيص . ويصعب ان يجد المرء كتابا اجنيا معاصرا اخر يستطيع التفاهر بمثل هذه الكمية من مطبوعات مؤلفاته باللغة الروسية . ولا حاجة بالراء لان يكون اخصائيا متبحرا لكي يؤكد بان في كثير من بلدان العالم كتابا اكثر اهمية وموهبة من اجاتا كريستي .

وحظيت افضل مؤلفات سيمينون باهتمام القارئ السوفيتي ، حيث صدرت له بالروسية مجموعتان كبيرتان تضمان روايات وقصصا واقاصيص تتجلى فيها الجوانب المتبينة من نتاج الكاتب : النزعة الديمقراطية والعناصر الانتقادية الاجتماعية والتعمق في نفسيات الابطال . ومما لا شك فيه ان سيمينون كاتب موهوب ومن جهابذة الادب البوليسي ، ولكن لديه كاي كاتب اخر مؤلفات موفقة واخرى

التي اخرجها مسرح جنوى الثابت . هذا بسبب درجة الملحمية والدراماتيكية اللتين اخرجت بهما المسرحية ، وبسبب نقصان العلاقة الديالكتيكية بين منصة المسرح والجمهور (وهي الطريقة التي يتدخل بها الجمهور بصورة مباشرة في الاحداث) ، ثم بسبب انعدام «المسافة» بين الممثلين والشخصيات والاحداث التي يمثلونها . وقد ادت الناحية الاخيرة - التي تخون بصورة كاملة جوهر الفكر الدراماتيكي - البريختي - الى سفطات دفعت بالتمثيلية الى أشكال طبيعية غير ملائمة والى التقليل من امكانية «الرؤية» التي يرى بريخت انها يجب ان تترك للجمهور . ان هناك وسيلة تقنية كان يدعو اليها بريخت وهي الفناء ، وقد كرر الكاتب مرارا عديدة ان الفناء يخل بالكثافة الدراماتيكية التي تنصيع عن الانظار الهدف الرئيسي للعملية . اما الوسيلة الثانية فهي اثر التغريب ، وهي الطريقة التي يجعل الممثلون الحدث بواسطتها عبارة عن رواية لاحداث وليس حدثا يمكن عيشه بصورة نامة . لكن لا يمكن ان يرى سهولة هاتين الناحيتين الا من اعتاد هذه العملية . ولم يظهر ممثلو المخرج سكاورنسنا انهم معنادون عليها . وهكذا فقد مسخ معنى المسرحية الى حال تارجح بين المحزن والمؤسى ، هو قدر امرأة في دوامة حرب مرعبة تدفع لها ، ثمنا لما ربحته منها ، بان تفقد اولادها . فالى اي مصير انتهت هنا صفة الحرب كفضية طنانة ، ذلك كما كان يراها بريخت وكما يجب ان نبين في موقف ومناظر الام كوراج ؟ لقد بقيت خبيثة صفحات المسرحية ونوايا المخرج ، بينما برزت بسيكولوجيا البطلة وصفقتها (للأسف) ذات الطابع المثالي والبرجوازي بصورة جد واضحة ، وهي صفة كان الشاعر التيمس يتحاشاها في برنامجه ورؤيته الخاصة بالشخصية للمسرح . هذا كما ان الطابع السياسي لبعض الحوادث يبقى في الظل ، ويأتي الاضطراب ليحل محل الوضوح ...

ويجب الا ننسى نقطة انطلاق بريخت الايديولوجية وهي انه لا يمكن تنسيق فكر ذي طابع ماركسي بصورة واضحة وفق مبادئ تمثيلية تناقض الإشارة الرئيسية . وباختصار ، فان التعامل المقول مع الكثيرين من الكتاب ، او حتى معهم كلهم ، لا يمكن ان يتم مع بريخت بسبب الروابط المباشرة التي تربط الفكرة عن الوجود التي قبل وعمل بها مع صيغة التمثيل التي يجب ان تنطق باسم ايديولوجيتها . لكن هذه المبادئ تكاد تكون معدومة في تمثيلية سكاورنسنا وفي العديد من التمثيلات البريختية في ايطاليا ، ولذا فان العرض ، الذي يشير الضمائم الفاشية ضد الكاتب وعقيدته ، ينال اعجاب الجمهور البرجوازي لدينا ، جمهور لا يمكن له ان يرى معانم الانهزام ضد طريقة حياته في المسرحية المقدمة . هذا كما تنعدم في هذه التمثيلية اية خميرة سياسية ، فضلا عن ان قبول وسرور العديد من المشاهدين المغالطين لا بد له وان يشير ارتيابنا

عن صحيفه «موندو نوفو» لـ «اكيلي مانفو»

٢ - بعد مسرحية (الاله كورت) التي عرضت العام الفائت بنجاح فائق في روما ، قدمت منذ قليل على مسرح «ديلي فالي» في روما مسرحية البرتو مورافيا الثانية (الحياة لعب) ، وقام بالخراج زوجة مورافيا الكاتبة داتشا مارايني . وقد افلحت الكاتبة بالايحاء بابعاد المسرحية الفكرية ، فضلا عما وهبته اياها من ديناميكية وحيوية من العسير نقبل الجمهور للتمثيلية دونها .

ان مسرح مورافيا يشترك مع رواياته بعامل مهم هو نشوء العقدة (الصراع في المسرحيات) من قلب الاحداث التي تتجمع وتشكل في البدء حتى تنمخض عن تلك العقدة او ذاك الصراع ، اللذان ينحلان،

اقل بوفيعا ، لاسيما وانه الف اكثر من مائتي كتاب . فهل ينبغي ترجمة ونشر اية رواية له لسبب واحد هو ان «ميفريه» بطلها ؟

نحن نعتقد بان هذا السؤال وارد ، وهو لا يخص مؤلفات كريستي وسيمينون وخدمهما . فان البعض من مجلاتنا صارت تنشر كل ما يقع تحت ايديها من روايات بوليسية لكسب اكبر عدد من القراء ، حيث نشرت مجلة «الدون» في العام المنصرم روايه «المحقق كوين يتابع» التحقيق» ونشرت مجلة «الناس-سوفريمينيك» رواية د. ستاوت «كانت البداية في اوماخ» ورواية د. شيز «اقوى من المال» ، ونشرت مجلة «بروستور» رواية هذا الاخير «المصيد» . وكانت بعض المجلات قد نشرت مؤلفات تشيز قبل ذلك ، بالرغم من ان هذا الكاتب لا يتمسك بتقاليد سيمينون الديمقراطية في الرواية البوليسية .

وتقوم الحجة الاساسية لدى ناشري الروايات البوليسية في الاتحاد السوفييتي على انهم يرون في هذه الروايات فضحا لجوهر طراز الحياة البرجوازية وللميؤب المجتمع الرأسمالي . وهذه الحجة صائبة في نطاق عدد محدود جدا من الروايات البوليسية مثل روايات سيمينون والروايات البوليسية السياسية ذات الانجاء المعادي للفاشية كروايات الكاتبين الانجليزين جون لي كاري و آ. هول . وقد نشرت رواية هول «مذكرة برلين» في آن واحد من قبل مجلتي سوفييتيتين هما «ليتيراتورنايا روسيا» و«سيميرسكيه اوغني» ونشرت مجلة «الادب الاجنبي» رواية ن. لويس «بيدي اخيه» .

ان اغلبية الروايات البوليسية الغربية تنور في فلك واحد هو اما احراز الثروة والمكانة المرموقة في المجتمع واما الحفاظ عليهما . ولا تعتمد هذه الروايات من الناحية الفنية المخطط المعهود : الجريمة - تحريها - كشفها . وكل شيء في هذا الادب يتحول الى صنعة رخيصة مبتذلة .

الا ان في الغرب كتابا موهوبين يستخدمون الشكل الروائي البوليسي لطرح مشاكل اجتماعية جديّة . ومن امثال هؤلاء الكتاب ن. لويس وجون كاري و آ. هول . والى مؤلفات امثال هؤلاء الروائيين ينبغي لفت انظار القراء .

((النزعة العصرية))

صدر في موسكو في اواخر ١٩٧٠ كتاب موجناغون «النزعة العصرية» ، وهو يتناول جمالية المودرنيزم التي تقلقت في كثير من جوانب الثقافة البرجوازية الحديثة . وفي معرض الكلام عن هذا الكتاب اشار الدكتور في العلوم الفلسفية ف. كودين الى ان «النزعة العصرية» لا تبدو بشكل مذهب نظري متكامل ، وذلك لان مفهوم المودرنيزم يضم كثيرا من الظواهر المتنوعة والمتناقضة . ومن المعروف ان الايديولوجيين والنظرين البرجوازيين يضاربون في استعمال مصطلح «مودرنيزم» . ولذلك فمقد دراسة الاتجاهات «العصرية» في الفن البرجوازي ينبغي التاكيد خصوصا على انها لا تمت بصلة لروح العصر الحقيقية وللتجديد في الثقافة الفنية . وان العبارات الطنانة لمختلف النزعات الرائجة في الثقافة البرجوازية ما هي الا حجاب يتستر على الغافة الروحية للثقافة الزائفة .

الا ان الكشف عن جوهر «النزعة العصرية» ونعريتها امر غير ممكن بدون دراسة الجذور المعرفية والاجتماعية لجمالية هذه النزعة . وهذا ما وفق اليه الاستاذ موجناغون في كتابه الذي قدم فيه تحليلا عميقا لكثير من مؤلفات واعمال نظري المودرنيزم البرجوازيين من امثال غ. ريد و ن. فراي واولدوس هكسلي وتريلينغ وهوفستادتيير ومانرو .

«قضايا الادب الاميركي»

صدر في موسكو عن دار النشر «ناوكا» في اواخر العام المنصرم

كتاب «قضايا الادب الاميركي في القرن العشرين» بقلم مجموعة من المؤلفين . وهذا الكتاب حلقة من السلسلة التي يعدها معهد غوركي للادب العالمي عن «تاريخ الادب الاميركي» . وتستهل الكتاب مقالة الدكتور رومان سامارين عن الرواية العسكرية في الادب الاميركي . ويعزى نشوء هذا النوع الادبي الى السياسة العدوانية الوفحة التي تنتهجها الولايات المتحدة الاميركية في كثير من ارجساء المعمورة . وتناولت مقالة زاسورسكي الادب الجماهيري الاميركي وخصائصه ، كما حلل ميندلزون ونيكوليوكين وكورنييفا مؤلفات عدد من الكتاب الاميركان (ابدايك وبيلو ولويل وميلر ووليامز وتشيفير) .

ويتناول الكتاب مسألة الادباء الاميركان المنسيين والادباء الذين يقفون في الصف الثاني ولكنهم يؤثرون تأثيرا كبيرا على الحياة الفكرية الاميركية من امثال ليندسي وفينزجيرالد وتوماس ولسف وغيرهم .

اناتولي سوفرونوف

احتفلت الاوساط الادبية في مستهل العام الجديد باليوبيل الستيني للكاتب السوفييتي المتعدد المواهب والنشاطات اناتولسي سوفرونوف الذي يمارس نظم الشعر وكتابة النثر والتأليف المسرحي الكوميدي . وتتابع مسارح موسكو والمدن السوفييتية الاخرى عرض مسرحياته «النقود» و«المناهة» و «التركة» و «الطبيب الغرب الاطوار» وغيرها . ومن المعروف ان سوفرونوف من اوسع الكتاب السوفييت اطلعا على حياة الريف الحديث ومعيشة العمال ، بساعده في ذلك تجواله وتراحاله في كافة ربوع البلاد . وتتميز موهبة الكاتب الكوميدي بالغاؤل وحس النكتة وروح الفكاهة والالوان انزاهية التي يضيفها على ابطاله وشخصيات مسرحياته .

وفضلا عن النتاج الادبي الثر يمارس سوفرونوف نشاطا اجتماعيا واسعا . فقد كان سكرتيرا لاتحاد الكتاب السوفييت ورئيسا لتحرير مجلة «اوغونوك» ، وانتخب نائبا لرئيس لجنة التضامن الاسيوي الافريقي ونائبا لرئيس اللجنة السوفييتية للعلاقات مع كتاب آسيا وافريقيا .

خيرى الضامن

موسكو

صدر حديثا

الاختزال العربي

بقلم

اسكندر لوقا

الناشر مكتبة اطلس بدمشق

لبنان

الموسم المسرحي في لبنان

بين اسلوب بريشت .. السهل والمتنع
والمرح «السياسي الجماهيري» .. المطلوب!

بقلم : محمد دكروب

الموسم المسرحي في لبنان رغم انه لم ينته بعد جاء اغنى من اي موسم سابق . وهذا ليس فقط لان اكثر المسرحيات التي عرضت حتى الان هي من تأليف محلي ، بل لان جميع هذه المسرحيات المؤلفة طرحت ، بالاشكال التي عرضت بها وبمضامينها كذلك ، عددا من القضايا والمشكلات الفنية والسياسية والفكرية على السواء ، وهذه القضايا ، بدورها ، اثارت بعض الآراء والمناقشات التي نحتاج هي الاخرى الى مواصلة المناقشة وتعميقها .

واذا كانت هذه القضايا مرتبطة بما وصلت اليه حركتنا المسرحية نفسها ، المتشعبة عن ذاتها ، فانها مرتبطة ، بشكل خاص ، بمختلف اوضاعنا السياسية والاجتماعية والفكرية في لبنان وسائر البلدان العربية ، وبأحداث واصداء ونتائج ما بعد حرب الخامس من حزيران على الاخص .

ذلك ان جميع المسرحيات التي عرضت حتى الان ، هي من نوع «المسرح السياسي» او «التسييسي» - كما يحب بعض العاملين في ميدانه ان يطلق عليه - وهي كذلك من النوع الذي ينتسب (او يقول انه ينتسب) بشكل او بآخر الى التيار البريشتي (١) في المسرح المعاصر . وهي كذلك من النوع الذي يقول اصحابه جميعا انهم يسعون بواسطته الى ايجاد مسرح شعبي جماهيري ، يتبنى قضايا الشعب من ناحية ويطلع ان يصل الى مختلف الفئات الشعبية من ناحية اخرى . ومسألة انتساب هذه المسرحيات الى التيار البريشتي ليست من اختراعنا ، ولا هي مستمدة من المسرحيات نفسها ، بل من اقوال مؤلفي او مخرجي هذه المسرحيات انفسهم ، خلال احاديث لهم عن اعمالهم او عن اتجاهاتهم المسرحية .

لهذا نرى ان مناقشة هذه الاعمال المسرحية بذاتها وكذلك من خلال ما وضعه لها اصحابها من اهداف ومطامح ، تتيح لنا ان نسهم في النقاش الدائر حول كيفية ايجاد «مسرح شعبي جماهيري» يصل الى الفئات الشعبية ، فلا يبقى معزولا ضمن اقلية من الفئات البرجوازية.

● عصام محفوظ ، مؤلف ومصمم مسرحية «لاذا رفض سرحان سرحان ما قاله الزعيم عن فرج الله الخلو في ستيديو ٧١ ؟» يقول في حديث له نشرته جريدة «النهار» ان فرقة مسرحيته هذه «تلتزم في شكل او آخر ، المفهوم البريشتي الذي يشترط لتجاح العمل المسرحي عنصرين : التسلية اولا ، والتعليم ثانياً» .

● ادوار امين البستاني ، مؤلف مسرحية «سمكة السلور» ،

(١) نسبة الى الكاتب والمخرج المسرحي الالماني العظيم برنولد بريشت



من مسرحية «جحا في القرى الامامية» - لجلال خوري

يدعو منذ مدة الى «مسرح ملحمي» مستلهم من تعاليم بريشت ، في مقالات له ومحاضرات ، وهو يحرص على القول «نحن لا ندعو الى تقليد بريشت بل ندعو الى استلهامه . واذا كنا نحن نستلهمه فقد استلهم هو من تراث الانسانية شيئا كثيرا حوله الى غرضه . علينا ان نأخذ عنه كما اخذ . ونستخدمه لنخدم به حقيقتنا الاجتماعية ، ونكشف دوافعنا ، ونسعى الى التغيير» (٢) .

● روجيه عساف ونضال الاشقر ، المتعاونان في اخراج مسرحية «اضراب الحرامية» من تأليف اسامة العارف ، يلعبان باستمرار انهما من جماعة المسرح الثوري على طريقة بريشت ، وفي حديث مشترك لهما حول هذه المسرحية ، نشرته مجلة «البناء» ، فالأناهما يعملان على خلق مسرح موجه الى الجمهور كما فعل بريشت ، «.. وانت تعرف.. بريشت كاتب يعجب .. وهو الى ذلك ، مثقف ماركسي .. انه ركز على وجوب توجه المسرح الى الجمهور الحقيقي ، اي الى الشعب بأكمله فثاته انطلاقا مما يسمى بالمسرح البرجوازي . وكان من نتيجة هذا التركيز ان تطور بريشت الى حد بلوغ المسرح الشعبي السياسي الحقيقي» ..

● جلال خوري ، مؤلف ومخرج مسرحية «جحا في القرى الامامية»

(٢) ادوار البستاني : من محاضرة بعنوان «مقدمة لبنان عن المسرح الملحمي» - مجلة «الطريق» ، العدد ٤٣ سنة ١٩٦٩ .

البرشتي ، و« المسافة » بين المتفرج والمشرح ، وتحول المتفرج الى حكم يناقش ما يراه ولا يندمج به ، و« كسر الايهام » ، و« عرض الشخصية » لا الانمساك بها ، والعلاقة بين التسلية والتعليمية ، و« المسرح الملحمي » ، الى اخر هذه المفاهيم التي اسيء استعمالها ايضا حيث اسيء فهمها وفهم ارتباطها الجدلي بالمنهج العام الفكري والفلسفي لبريشت ، كمنهج ثوري يرى ويدرس حركة التغير ويسهم في عملية التغير هذه .

وقد اسيء استعمال هذه المفاهيم البريشتية سواء عند الذين تناولوها كمجرد مصطلحات مفصولة عن منهجها المتكامل ، اي مفصولة عن مضمونها ، ام عند الذين يفهمون المنهج البريشتي ولكنهم يبالغون في التركيز على « الوسائل » البريشتية وخاصة وسائل « كسر الايهام » المسرحي ، بحيث تتحول الوسيلة الى غاية ، ويضيع المضمون في الشكل . .

من هنا تأتي خطورة الاخذ السهل لطرائق بريشت ، من ناحية ، وضرورة الاستيعاب المدع والواعي لمنهج بريشت من ناحية ثانية . ولا شك ان هذا الانجاه نحو بريشت بعزل عن حاجة موضوعية لمشرح عربي ثوري وجماهيري يكون اداة توعية واداة تغيير ، ولا ينفي هذه الحقيقة كون البعض يحب ان يعمل « بريشتيا » على الموضة . .

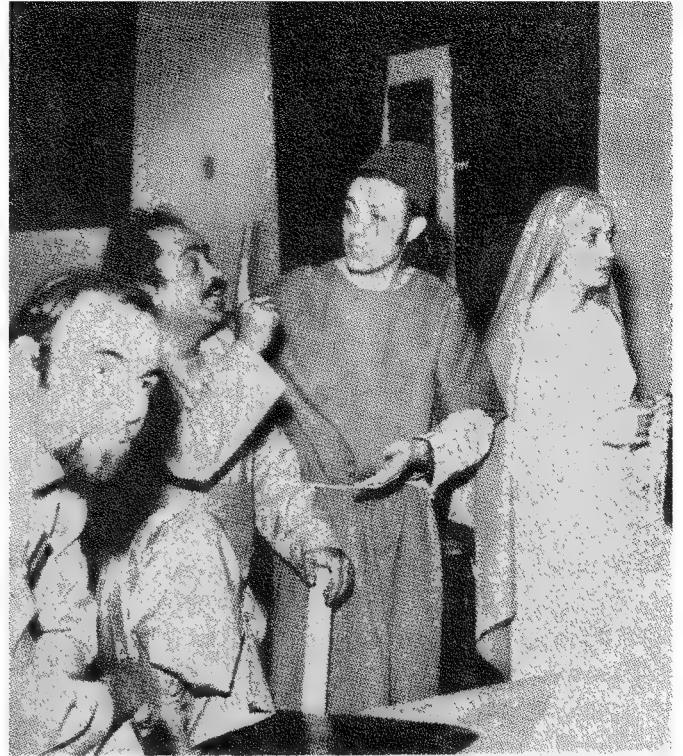
كما ان ضرورة الاخذ بالمنهج الماركسي لفهم حركة مجتمعا العربي ، ودفع هذه الحركة باتجاه التغير الثوري وبناء المجتمع الاشتراكي . . هذه الضرورة لا ينفيها كون البعض صار « يثر كس » كذلك على الموضة ، ويستعمل المصطلحات الماركسية بفهم شكلي ، غير ماركسي .

والآن ، صار لا بد ان نحاول رؤية كيفية فهم هذه المفاهيم البريشتية ، من خلال مناقشتنا للامال المسرحية نفسها التي ربطت نفسها بشكل او بآخر ، بالتيار البريشتي ، والتي شهدناها خلال الشهورين الاخيرين في لبنان ، وبهذا يتاح لنا ان نعرض ونناقش مضامين هذه المسرحيات واشكالها على السواء ، وعلاقتها باوضاعنا العربية الحاضرة ، ومدى اسهامها في السير نحو ايجاد ذلك « المسرح الشعبي الجماهيري » المطلوب :

« اضراب الحرامية » :

حيث الشكل - باسم الثورة - قتل المضمون !!

مسرحية « اضراب الحرامية » من تأليف اسامة العارف واخراج روجيه عساف ونفال الاشقر : فكرة هذه المسرحية طريفة جدا وتحمل امكانية كشف هائلة لبنية النظام الرأسمالي اللصوصي ، وادانته والسخرية منه ، وتبيان حركة تغييره . . الحادثة تدور في بلاد وهمية باسم « سيسيليا » ونفهم طبعاً ان « سيسيليا » هذه قد تكون لبنان ، او اي بلد اخر مشابه ، اللصوص فيه يسرقون برباعة رجال الشرطة وشراكتهم ، حيث تزدهر صناعة السرقة وتكثر مقانم اللصوص وشركائهم من رجال الدولة . ولنسب ما ، ولان السكان يبدأون بفتح العيون على تكاثر عمليات السلب والنهب هذه ، يدب الخلاف بين قيادة اللصوص وقيادة الشرطة التي يأتيها امر بمفـسـادة المدينة . . على ان اللصوص ، لا يعودون قادرين على السرقة بدون حماية شركائهم من رجال الشرطة ، حتى لا ينكشف امرهم . تجاه هذه « المسألة » تقرر « نقابة اللصوص » اعلان الاضراب عن السرقة تحت شعار : « عودة رجال الشرطة الى البلد » . . هنا تتعقد المسألة ، فاللصوص ، بالمفهوم الحقيقي ، ليسوا فقط بعض المحترفين . . وتبين ان اللصوصية تشمل كل المستثمرين واصحاب المصانع والتجار ورجال الدولة والسماصرة والوسطاء وكبار الموظفين الخ . . واضراب الحرامية



من مسرحية « اضراب الحرامية » - لاسامة العارف

هو بدون شك رائد المسرح البريشتي في لبنان والبلاد العربية ، بمعنى انه اول من اخرج مسرحيات لبرتولد بريشت في بلادنا ، بأسلوب بريشتي ، وهو من المبشرين الاوائل بالمنهج البريشتي والمسرح الملحمي ، ولا شك انه في مسرحيته السابقة « وايزمانو ، بن غوري ، وشركاه » قد استفاد كثيرا من تجربة بريشت ، خصوصا في اسلوب مسرحية « صعود اديرو وي » ، وهو يقول في حديث نشرته له مجلة « البناء » حول مسرحيته الاخيرة ، واصفا النهج المسرحي المرتبط به : « مسرحنا مرتبط بجمهور معين له مصلحة بتغيير هذا الواقع البشع ، وجمهورنا هو من الفئة الطليعية . ودورنا هو زيادة الوعي بين الناس لكي نستطيع التغيير . فنحن في عملنا لا نفرق بين المتعة والتعليم . يجب ان نعمل للوصول الى مسرح شعبي ، كذلك يجب ان نعمل لتغيير الاوضاع في المسرح وخارجه . . ومن دون شك ، انا متأثر ببريشت وبمنهج بريشت » .

على ان بريشت مدع خطر . ثوري بالنسبة للمسرح وبالنسبة للمجتمع معا . مسرحه : سياسي ، تعليمي ، مباشر ، وجارح ، ومثل الرصاص . اعماله المسرحية نفري اغراء بالتقليد ، وبالنسج على منوالها . ولغز ما يبدو واضحا وجديدا ومثيرا ، وغير متقيد بقواعد ثابتة جامدة ، يوحي بان من السهل جدا العمل حسب طريقته . هكذا كان ايضا الشعر العربي الحديث ، لتحرره من الشكل العمودي وقيد الوزن المتوازي والقافية الواحدة ، يوحي بانه سهل ، وبفري بالنسج على منواله . .

وكما شاعت مصطلحات : « التفعيلة الواحدة » في الشعر ، و« الوحدة العضوية » للقصيدة ، وتحطيم البيت المقل الخ . . واسيء استعمال هذه المصطلحات كثيرا عند الذين فهموها كمجرد مصطلحات دون فهم العلاقة الجدلية بين جديد الشعر وجديد العصر والمجتمع . . كذلك شاعت المصطلحات البريشتية في اوساط المسرح والنقاد ، في مختلف البلدان العربية ، وكثر استعمال كلمات مثل : « التفرير »

يعني اضراب هؤلاء جميعا ، ليس عن العمل ، بل عن السرفة ... ولكن كيف يمكن العمل بدون السرفة واللصوصية التي هي في اساس عملية الاستثمار نفسها .. هكذا يتوقف اعمال الناس جميعا وتشرف البلاد على خراب شامل .. وتتكشف العلاقة اللصوصية داخل بنية هذا النظام نفسه .

هذه هي الفكرة التي يجري اللعب عليها ، والتي تحمل ، كما ترى ، امكانية كشف حقيقة العلاقات الاستثمارية داخل بنية النظام كله . على ان هذه الفكرة الاساسية للمسرحية لم تبرز بهذا الوضوح ، بفضل الحذقة الاخراجية والفهم السطحي لمفاهيم المسرح الجماهيري وعبارات «كسر الايهام» المسرحي ، ومسالة «تقريب المسرح من الناس» و«خلق الفة وتفاعل بين الجمهور وخشبة المسرح» الخ ... فقد افترقت المسرحية بالاعيب وتبرجات شكلية صارت هي الاساس فلم تساعد على كشف المضمون بل اعدمتة تقريبا . وقالوا ان هذا «تجديد ثوري» في المسرح اللبناني .

بعض النقد عندنا ، صار يرى في كل شكل غريب نجديدا هائلا وفرة ثورية - كلمة «ثورية» صارت هيئة جدا !- ويتحدث بعضهم عن هذه المسرحية فيقول «ان اهم ما فيها هو اطارها الذي تقدم به» ... مجرد هذا القول فيه فهم شكلي لدور «الاطار» او الطريقة او اساليب الاخراج في المسرح .. وفيه كذلك اقرار بان اهمية المسرحية كاحتفال متكامل تحولت الى اهمية «الاطار الذي تقدم به» .. ولو نظرنا الى قدرة هذا الاطار على توصيل مضمون العمل المسرحي كله الى الجمهور -وهو الاساس في مسرح يدعي الثورية لنفسه- لرأينا ان اسوا ما في مسرحية «اضراب الحرامية» هو هذا الاطار الشكلي بالذات ، لماذا ؟

لقد افترض الاخراج وجود فرقة من المهرجين المتجولين تضم الحكواتي وبعض الراقصين والراقصات وسعدان يرقص على نقرات دف صاحبه وتعليماته . هذه الفرقة تدخل الى الصالة وتبدأ باللعب والرقص ورواية النكات ثم يقول الحكواتي للجمهور انه سيعرض عليهم الليلة حكاية طريفة عن اضراب للحرامية ...

والذي حدث ان الاعيب فرقة المتجولين هذه ، ونكاتهما ورقصاتهما سواء في البداية ام خلال عرض الحكاية نفسها ، طفت على حوادث الحكاية ، ليس بمعنى البروز الفني بل بمعنى «العجقة» والفجيج وفوضى التهريج والتقليد المصطنع لفرق النور المتجولين في القرى ، فضاعت الكلمات ، وضاعت معانيها وضاع مضمون المسرحية وتشتت ذهن المتفرجين في تتبع هذه الحركات ، التي صارت هي الاساس ، وتحول المضمون المسرحي الى تابع للاعيب لا علاقة لها مطلقا بحركة المضمون .

هذه المحاولة ذكرتها بمحاولة مماثلة تماما قام بها المخرج السوري شريف خزندار في مسرحية بريشت الشهيرة «القاعدة والاستثناء» التي اخرجها الطلاب العرب في برلين ، وصورت في فيلم خاص . فقد اراد خزندار ان يطور هذه المسرحية ، عربيا ، انطلاقا من تعاليم بريشت في «كسر الايهام» المسرحي و«ضرب الاندماج» و«عسرض» الحكاية لا تمثيلها ، وانطلاقا كذلك من عاداتنا القروية العربية ، وهو انطلاق صحيح مبدئيا ، ولكن المبالغة في التركيز على «الطرائق البريشتية» تفصي الى عكس ما يتطلبه المسرح البريشتي من ضرورة ابراز المضمون الذي هو الاساس : فقد خلق شريف خزندار ساحة قريبة ، ووضع فيها عددا كبيرا من الناس ، طلع منهم اشخاص «ليعرضوا» امامهم حكاية المسرحية . فماذا رأينا في الفيلم ؟ رأينا مبالغة في التركيز على تلك الزيادات التي اضافها المخرج على المسرحية بشكل اقحامي ، فاذا نحن نشاهد ما يجري على سطح ساحة القرية ، ونفرق في التفاصيل التي ظن المخرج انها تكسر حالة الايهام المسرحي ، وتضع المسرحية في اطار عربي ، فنرى هذا «الاطار العربي» وتلك الزوائد المفقمة ، اكثر مما نرى أحداث المسرحية ! واذا المضمون الاساسي للمسرحية يضيع

وسط هذه «العجقة» التي لا معنى لها ، ولا تصيف للمسرحية اية صفة عربية ، وهكذا قضى المخرج على محتوى المسرحية من حيث ظن انه يساعد على ابرازه .

هذا ما حدث تماما ، مع مبالغة اكثر ، في اخراج مسرحية «اضراب الحرامية» ، ومع ابعاد اكثر للجمهور عن فهم الحدث المسرحي نفسه ، بقدر ما كان صعبا على الجمهور رؤية الممثلين !.. ذلك ان «التجديد» هنا شمل كذلك طريقة وضع خشبة المسرح .

طبعاً ، هناك تجارب عديدة لتطوير وضع خشبة المسرح بمساح يتناسب مع ضرورة ابصال الحدث اكثر للناس ، وبما يتناسب مع القابليات الخاصة للتذوق والتلقي عندنا ، وبما يتناسب كذلك مع مضمون كل عمل مسرحي معين . هذه التجارب تجري في مصر وتجرى في سوريا وجرى منها في لبنان ، ضمن مفهوم اقرب الى الشكلية ، ولا بد بالطبع من استمرار هذه التجارب حتى يوجد الشكل الموصل اكثر نحو هدف الاحتفال المسرحي وهو : امتناع التفرج وتوصيل المضمون اليه ، مما . على ان ما جرى في تجربة «اضراب الحرامية» ادى الى عكس ما هو مطلوب تماما ، والى عكس ما اعلنته نضال الاشقر بهذا الصدد عندما قالت : «لا وجود لخشبة مسرحية مصطنعة عندنا ، تفصل بين الجمهور والممثلين» .. ولكن الخشبات المتعددة التي وزعت في قاعة «النورماندي» ، على امل ان تكون اقرب الى الجمهور واكثر حميمية ، لم يبلغ ارتفاعها عن الارض اكثر من نصف متر ، اي انها كانت اكثر انخفاضاً من قاعدة الكراسي التي يجلس عليها الناس والتي وزعت حول الخشبات الثلاث وبينها !!.. هذا الترتيب «الفني الجديد» ادى الى نتيجة بانسة جدا : فالجمهور لم يعد يرى شيئا ، واصحاب الحظ بالرؤية كانوا فقط اصحاب الصف الاول للكراسي ، اي دافعي الـ ٢٠ والـ ٢٥ ليرة . اي : ان سطحية التعامل مع الخشبة ، بهدف الوصول الى الجمهور ، ابعد الجمهور عن الخشبة !.. والمدهش ان نضال الاشقر لا يتواضع ويقول مثلا ان ما قاموا به هو مجرد تجربة ، بل انها تعان بثقة اغريقية : « فيما يتعلق بالعمل الجديد الذي نقدمه ، فاعتقد اننا نزلنا الى جنود المسرح ، وابتدأنا العمل من تحت ، او الثورة من تحت .. وهذا هو المسرح الشعبي الحقيقي .. وهدفنا هو ان ياتي الناس ليحضروا مسرحية جديدة ، ليس ضمن الاطار الايطالي للمسرح . فالطريقة الايطالية طريقة فاشستية» ...

انني انقل هذا الكلام حتى نرى من خلاله ، اولا ، مدى الخلفة التي يتخيل بها بعض مسرحيين انجاز الثورات - بمجرد نقل خشبة وتحويلها ، وتناول شكلي للفولكلور - وهم يعرفون ولا شك ان بريشت العظيم لم يعتبر نفسه انه انجز عمله الثوري في المسرح الا خلال ثلاثين عاما من الجهد الهائل والتجارب والتعب والدرس ، الى جانب قدرته الابداعية التحويلية الهائلة الخصب والتنوع والتحرك والتطور ، وبعد وضع واخراج عدد كبير من المسرحيات هي الان روائع كبرى في المسرح العالمي المعاصر ... ثم انني انقل هذا الكلام حتى نرى من خلاله ، ثانيا ، مدى تناقضه مع واقع العمل نفسه الذي قدموه ، ومع هدف ابصاله الى الجمهور . ولن نقول هنا ان هذا العمل ظل محجوبا عن الجماهير الواسعة التي لا تستطيع دفع الثمن المرتفع لبطاقات الدخول (فهذه فضية اجتماعية كبرى لا تحل على صعيد العمل المسرحي وحده بل هي مرتبطة بمجمل حركة التفسير وارتفاع مستوى الثقافة ومساعدات الدولة للمسرح .. الخ ..) بل نقول ونؤكد ان هذا العمل ، ظلل محجوبا ، شكلا ومحتوى ، حتى عن اكثرية الذين اشتروا بطاقات الدخول باقل من ٢٠ ليرة .. اي ان الخشبة الجديدة «غير الفاشستية» فتحت كنوزها فقط امام الصف الاول في الصالة ، وهو ، عادة ، من الفئات البرجوازية العليا والوسطى !! في حين لا تزال «الخشبة الايطالية الفاشستية» اكثر كرمًا على فئات البرجوازية الصغيرة ، التي اخذت تعاتد الدخول الى المسرح ببطاقات الـ ٣ او الـ ٥ ليرات ...

تكن عقيدة صاحب الفكرة كعقيدته»... فهل هذا الاختلاف الفكري ، بين النص والاخراج ، مارس تأثيره ، بشكل او بآخر ، على خاتمة المسرحية ؟ وهل هو ، بالتالي ، في اساس اغراق المسرحية بالفوضى الشكلية ، انطلاقا من عدم التجاوب العميق هذا مع فكرة المؤلف ؟.. لا يهمننا الجواب بقدر ما يهمننا التأكيد على : ان الشكل في هذه المسرحية قد حجب المضمون عن الناس ، وان هذا الشكل كان فاشلا ، بمعنى انه غير فني ، وان الفهم السطحي لبريشت ، من غير مواقع بريشت الفنية والفكرية ، هو تشويه لبريشت ، وابتعاد بالتالي عن الجمهور .

« لماذا رفض سرحان سرحان . الخ .. »

تشويه للفن والثورة .. باسم بريشت والثورة !

في هذه المسرحية ، نجد لونا اخر من الفهم الميكانيكي ، السطحي والمدعي معا ، لتعاليم بريشت ، ونجد ايضا لعبة الاطار المصطنع نفسها ، والانفصام بين هذا الاطار وبين العمل المسرحي نفسه .

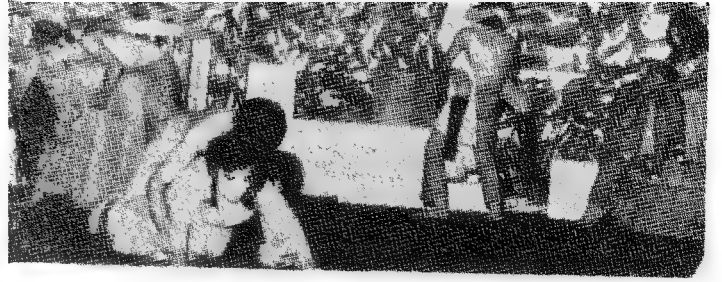
المسرحية بعنوان «لماذا رفض سرحان سرحان ما قاله الزعيم عن فرج الله الحلو في «ستيريو ٧١»؟» وهي من تأليف ومصميم عصام محفوظ .

تدعى المسرحية لنفسها - كما يحدث مؤلفها ومصممها عصام محفوظ - الالتزام بالفهم البريشتي في «الجمع بين التسليسة واولا والتعليم ثانيا» !!

بالنسبة للشق الاول (التسليسة) فقد فهمه المؤلف بشكل منفصل عن الشق الثاني الذي هو (التعليم) .. فعمد الى استعارة وسيلة تسليسة معاصرة ومغرية ومشوقة هي «الستيريو» ، وهو مكان للرقص والمخلوقات وتعاطي الحشيش وشرب الويسكي وسط اصدقاء خافتة وملونة . هنا يلتقي ، عادة ، ابناء اللوات ، يبحثون عن ذواتهم الضائعة .. ويفقدون مختلف انواع الصلات الأجنبية ، الطبيعية والشاذة التي صارت طبيعية ، والتي نراها كلها ، بالتفاصيل والالوان والاصوات على خشبة المسرح ، في محاولة شكلية لتقليد مسرحية «هير» الشهيرة ، وفي محاولة كذلك للاستفادة من وسيلة بيتر فايس في مسرحيته «مارا - صاد» عندما اختار مستشفى للمجانين كاطار يمرض من خلاله ما جرى بين «مارا» و«المرکز دي صاد» ، فيقوم المجانين انفسهم بمرض هذه الاحداث التي تربطهم بها علاقة عضوية ، هي مسألة البحث عن الحرية ، فهؤلاء المجانين انفسهم ليسوا مجانين تماما بل هم خارجون على القانون السياسي والاجتماعي للسلطة وباحثون عن الحرية ايضا ..

نقول : ان عصام محفوظ اختار «الستيريو» والجنس والتحشيش والرقص كمعصر تسليسة .. واختار رواد «الستيريو» هؤلاء ، اي ابناء اللوات ، كمعصر لعرض الحدث . وسوف نرى انه لا علاقة عضوية بين هؤلاء وبين الاحداث السياسية والشخصيات التاريخية التي يعرفونها ، اي لا قيمة درامية او مأساوية بين الحدث وعارضيه ، ولن نرى هذا التداخل ، في الرغبات والاهداف ، بين العارضين وبين الشخصيات التي يعرضونها ، كما رأينا عند بيتر فايس ، بل سنرى تكرارا ، عصريا اكثر ، لالطار المفتعل الذي وضعه روجيه عساف ونضال الاسقر لمسرحية «اضراب الحرامية» - كما مر معنا . الفرق : ان فرقة النور المهرجين المتجولين هناك ، تحولت الى ابناء ذوات في «الستيريو» هنا ، واعضاء الفرقتين ، هنا وهناك ، يرفضون ثم يعرضون الحدث المسرحي دون اية علاقة عضوية بين صفاتهم هذه وبين هذا الحدث الذي يعرضونه .

ثم اختار عصام محفوظ ثلاث شخصيات من تاريخنا العربي المعاصر هي : فرج الله الحلو ، وسرحان سرحان ، وانظفون سعادة ، لتشكل قضاياهم عنصر «التعليم» في المسرحية ، وهكذا يتم اللصق



من مسرحية « لماذا » - لعصام محفوظ

واذا كنا قد ركزنا الحديث حتى الان على الاشكال والحذقات الاخراجية لمسرحية «اضراب الحرامية» فلان هذه الاشكال هي التي ظلت طافية على السطح بعد ان اغرت المسرحية ومضمونها بامواج من الالاعيب التي ظنوا انها هي «الفلكلور» وهي التي تمثل روح الشعب وجذوره ، فاخذوها اخذا شكليا دون اية محاولة لربطها بمضامينها وبمضمون المسرحية بشكل عام .

ولا ادري اذا كانت هذه النزعة الشكلية هي التي اعطت المسرحية تلك الخاتمة المبتئية التي لا تتفق مع الحركة العامة لمضمونها : فبعد ان تشل حركة الاعمال في البلد نتيجة اضراب الحرامية - وهو اضراب يشمل كل المستثمرين والتجار والسماصرة وكبار الموظفين ورجال الدولة الرأسمالية - بعد هذا ، وبعد ضغط من الدولة ووساطات ، يحل اللصوص اضرابهم ، ويعود رجال الشرطة الى حماية اللصوص ومشاركتهم ، وتعود حركة الاعمال الى البلد .. ويقف جميع الممثلين ينشدون اغنية عامة - تقليدا لطريقة بريشت - تتضمن الامثلة او الحكمة النابعة من هذا العمل المسرحي كله ، فيصفون حالة هذا البلد بانها : «كانت هيك ... وبتبقى هيك .. كانت هيك وبتبقى هيك» .. كان ليس في الامكان ابداع مما كان !!.. وكان الوضع ابدي ... ولا مجال للتغيير !.. في حين ان هذا المسرح يدعي لنفسه صفة الاسهام في عملية التغيير !.. نحن معهم في ان وضع البلد كان هكذا ، وهو الان هكذا ايضا ، وسيظل هكذا لفترة يحددها تغير ميزان القوى المتصارعة ، ولكن التأكيد ان الحالة لن تبقى مطلقا هكذا ، كما تقول خاتمة المسرحية ، وان حلم الاجير البسيط ، في المسرحية نفسها ، بعالم عادل لا استثمار فيه ولا بطالة ولا جوع ولا لصوص ، لا بد ان يتحقق خلال تنامي قدرة القوى الثورية التي ستنتج الثورة وتحقق الاحلام .

طبعا ، نحن ابعد ما نكون عن تلك المطالبة الساذجة للمسرحيين ان يقيموا مسرحياتهم «الحلول» او يرسموا لنا مخططات للمجتمع المقبل ... فهذه ليست مهمة المسرح ولا الفن عموما ، المسرح يسهم في عملية التوعية المساعدة في تنامي وتطور قوى الثورة ، وهذه القوى هي التي تحمل قدرة التغيير والانتقال الى المجتمع الاشتراكي المقبل . على اننا ، في الوقت نفسه ، لا نستطيع ان نطلق صفة الثورة على مسرح يسهم في اقناع الناس بان اوضاع المجتمع اللصوصي كانت هكذا وستبقى هكذا . والا فما الفرق بين هذا المسرح واي مسرح برجوازي انتقادي اخر ؟

ولعلي اميل الى ان هذه الخاتمة «التكريسية» - بمعنى تكريس ابدية المجتمع القائم - ليست من فعل النص نفسه ، بل هي من جملة حذقات الاخراج الذي يفهم اساليب بريشت بصورة شكلية لا تتصل باعماق حركة المضمون . فعندما يتحدث روجيه عساف - في جريدة «البناء» - عن تبني فرقته لاجراخ هذه المسرحية يقول : «اما اضراب الحرامية ، فمع انها ليست من فكرنا ، فقد اخترناها باعتبار ان الافكار لا يملكها احد ، وان الفنان الواعي يتبنى كل فكرة حسنة حتى ولو لم

اما الفكرة السياسية التعليمية التي يريد عصام محفوظ ابلاغها الى الناس فهي تختصر بما يلي : «لو ان العرب عملوا بنصائح وحكم انطون سعادة - وباساليب الاغتيال الفردي والارهاب المفضلة عنده وعند مدرسته - لما ضاعت فلسطين ، ولكان العرب قد تحرروا من زمان» !! وقد اراد تبليغ رسالته هذه للناس من خلال الجمع الغريب بين هذه الشخصيات الثلاث ، التي لم تجتمع في الواقع ، ومن المستحيل لها ان تجتمع : ففرج الله الحلو كان امينا عاما للحزب الشيوعي اللبناني عندما استشهد تحت التعذيب . وسرحان سرحان شاب فلسطيني اغتال روبرت كيندي في اميركا ، لمناصرة الصهيونية ، في عملية اغتيال فردي لا يمارسها الشيوعيون عادة ، وهو الان مسجون بانتظار حكم الموت . وانطون سعادة زعيم الحزب السوري القومي ، وهو حزب يميني نشأ نازيا ولا يزال ، سوى انه اتخذ لنفسه مؤخرا شعارات «بشارية» ، وهو النقيض اليميني للحزب الشيوعي ، وقد اعدم زعيمه عام ١٩٤٩ في لبنان بعد محاولة انقلابية ، فلا مجال اذن لجمع هؤلاء على صعيد فكري سياسي واحد .

فنيا : يمكن الجمع بين اكثر الشخصيات تناقضا في التاريخ ، بهدف استخلاص حقيقة معينة ، فكرة ودرامية ، من خلال هذا الجمع . ويمكن ان يكون الجمع لتسليط ضوء جديد على علاقة التناقض نفسها او التناقض بين هذه الشخصيات ، كما هو الحال في الجمع بين «مارا» و«ادي صادق» في مسرحية بيتر فايس . على ان عملية الجمع هذه عند عصام محفوظ كانت مزيفة نتيجة زيف ثورة الجمع نفسها وهي «الموت» كما يقول المؤلف !! وهو يفسر هذا بقوله ، في حديث له نشرته جريدة «النهار» : «ان الموت هو المحك لكل موقف صادق . بينما اي موقف اخر معرض للتبديل تحت اي اغراء او اكراه» ... وهذا طرح مجرد وشكلي للقضية . فقد يكون الموت ، قتلا او شنقا ، هو محك لصدق الموقف او للعناد في الموقف ، ولكن الذي يهم مسيرة الشعب في الموضوع هو : صحة الموقف . فليس المهم ، مثلا ، اذا كان انطون سعادة مؤمنا بالطريق التي سار فيها متعاوننا مع المانيا النازية اولا ثم مع الانكليز فيما بعد ، او اذا جاء موته محكما لصدقه في اتجاهه هذا ، بل المهم هو : هل هذا الطريق صحيح ام لا بالنسبة لشعوب تناضل حتى تتحرر من الانكليز ومختلف المستعمرين ومن الاساليب النازية ايضا ؟ نوري السعيد ، مثلا ، قتل خلال ثورة العراق : هل هذا يعني انه شهيد قضية ؟.. طبعاً كانت لنوري السعيد «قضية» هي : ربط العرب الى الابد بنول الاستعمار !. فهل هذه هي قضية الشعوب العربية المكافحة ضد الاستعمار ؟. ليس المهم ان تموت من اجل قضية ، هكذا بشكل مجرد . المهم : في سبيل اية قضية انت تموت . مضمون القضية هو المهم وليس مجرد الموت . الجنود الاميركان الذين يقتلون في الفيتنام هل يموتون من اجل قضية ؟.. نعم ، هي قضية الاحتكاكات الاميركية الكبرى . فهل موتهم في هذا السبيل هو محك لصحة قضيتهم ؟..

هكذا نرى زيف هذا الجمع بين الشخصيات الثلاث ! ولكن لتبرير هذا التزييف نفسه ، عمد المؤلف الى تزييف التاريخ في مسرحية تدعي لنفسها الصفة الوثائقية ، وادى هذا ، فنيا ، الى انفصام داخل كل شخصية من الشخصيات الثلاث ، والى تشكيل فردي منعزل للشخصية التاريخية مما يتناقض مع واقعها ، اولا ، ومع مفهوم بريشت للشخصية التاريخية ، ثانيا ، طالما المسرحية تدعي لنفسها صفة التعليم البريشتي .

اولا : ماذا روى لنا عصام محفوظ ؟.. حكاية ثورة الشعب الفلسطيني اختصرها بموقف سرحان سرحان الذي اغتال روبرت كيندي في اميركا . واستنتج من هذا الموقف : ان اسلوب الاغتيال الفردي هو الطريق الى تحرير فلسطين !! في حين ان هذا الاسلوب لا يمثل مطلقا

الخط العام لمسيرة الثورة الفلسطينية التي تكون جيشها التحريري وتطمح الى حركة تحرير شعبي عام . ثم اختصر مسيرة فرج الله الحلو بموقف مفبرك ادعى فيه ان فرج الله وقف ضد حزبه ، ونصارح معه . وبهذا فصل شخصية فرج الله الحلو عن حزبه وجعل قضية استشهاده قضية فردية . في حين ان فرج الله الحلو لم يفصل يوما عن حزبه ، وان ذلك الموقف المفبرك لا يمثل مطلقا لا الصفات الخاصة ولا الصفات الحزبية ولا الصفات السياسية لفرج الله الحلو . اما فيما يتعلق بانطون سعادة فان المؤلف اخذ فقط خادته ، محاكمته واعدامه ، دون اية اشارة الى واقع ما يمثل انطون سعادة من اتجاه يميني نازي متعاون مع الانكليز ، واضعاً على لسانه حكما ونصائح وحتى كلمات ثورية ويسارية لم ينطق بها انطون سعادة يوما ولا جاءت في كتبه ولا يوحى بها اتجاهه السياسي او الفكري العام . عند عصام محفوظ تحول انطون سعادة الى مفكر «ماركسي» ويا للعجب ! وتحولت كلماته الى منارات لو سار العرب على هديها لما ضاعت فلسطين ، ولتحرروا من زمان !! في حين ان محاكمة انطون سعادة واعدامه هي فصل من فصول الصراع على السلطة بين قوى اليمين نفسه ، بين جناح مرتبط بالانكليز ويريد الوصول الى الحكم ، وجناح اخر ، في الحكم ، سار زما مع الانكليز ثم يتحول الى الاميركان في وقت كان الصراع على اشدّه بين الانكليز والاميركان للسيطرة على الشرق الاوسط بعمد .

نكبة ١٩٤٨ .

ثانيا : هذا التزييف في التاريخ ، ادى الى تزييف داخل الشخصية المسرحية نفسها ، والى تناقض بين صورتها المسرحية وبين ما تمثله في واقعها التاريخي .

فالشخصية التاريخية ، او البطل ، في المسرح التعليمي البريشتي ، ليس مجرد فرد . انه ممثل قوي ، ممثل دور تاريخي . انه موقف ، وانه طبقة ، اي هو جزء من حركة التاريخ ، اداة هذه الحركة ، ومعبّر عنها ، ومسرّع لها اذا كان من قوى الطليعة ، وعامل على عرقلتها اذا كان من قوى اليمين .

اما عصام محفوظ ، الذي ينسب نفسه الى تعليمية بريشت - حتى قبل ان يقرأ بريشت كما يحرص ان يقول - فان الشخص التاريخي عنده مقطوع عن جنوره في الارض والتاريخ والحزب والطبقة والثورة ... هو بطل فرد . تصرفاته فردية . ليس ممثلا لـ «دور تاريخي» بل هو مجرد مردّد لافكار ومصورات عصام محفوظ الفوضوية . فهو لا يحمل اي تعبير لا عن حركة الثورة ومسيرتها ، ولا عن حركة الثورة المضادة وافكارها : شخصية فرج الله الحلو ، في المسرحية ، لا تمثل مسيرة الشيوعيين العرب مطلقا . وشخصية سرحان سرحان لا تمثل كذلك مسيرة الحركة الثورية للشعب الفلسطيني . وشخصية انطون سعادة المسرحية ، بما اصفي عليها من صفات ثورية وحكيمة ونصف الهية ، لا تمثل كذلك حركة القوميين السوريين اليمينية والنازية .

ان عدم الفهم هذا للشخصية التاريخية في المسرح السياسي ، وتزوير هذه الشخصية ، يرافقه كذلك عدم فهم لما يمينه بريشت بالجمع بين التسلية والتعليم . فليست كل تسلية هي بريشتية ولا كل تعليم كذلك ولا الجمع بينهما ايضا . المهم هنا ، كذلك ، هو المضمون ، وهو حركة التشكيل الفني لهذا المضمون . فعندما فسال بريشت ان مسرحه هو مسرح تعليمي ، مسرح توعية ثورية ، حرص على التأكيد في الوقت نفسه على انه مسرح تسلية ايضا ، حتى لا يساء تفسير كلمة تعليمي فيما بعد ، وحتى لا يتحول المسرح التعليمي الى مجرد خطب ومناقشات سياسية ودروس في الاقتصاد والتاريخ والصراع الطبقي .. فلا يعود الناس بذهبون الى المسرح !. ولكن مسرح بريشت عمل ابداعي فني ، وكل عمل فني مسرحي مبدع يتضمن حتما وبالضرورة وبطبيعة تكوينه ، عنصر اللذة والامتناع ، اي عنصر التسلية . فالتسلية هنا هي وجه من وجوه هذا العمل الفني ذي المضمون المعين ، الثوري .



من مسرحية « سمكة السلور » - لادوار البستاني

« تبدأ المسرحية بجماعة من السياح على ظهر باخرة آتية من بلاد القيم (القيم هنا رمز للغرب) ، قاصدة الى جزر بعيدة ، حيث تضحك الشمس وتفتح الاسواق ويعيش الانسان في طور متخلف . (الجزر هنا ترمز الى العالم الثالث) ويمضي هؤلاء السياح في اجراء التجارب، لاختيار الطريق الفضلى التي يواجهون بها السكان ، فيمثلون جميع الادوار : السائح ، والمهرج ، ورئيس مجلس الامن ، ورئيس جمعية خيرية ، ومجلس شركة تجارية ، ونابليون ، حتى يهتدوا اخيرا الى ان الطريقة المثلى تكمن في تغذية الوهم واشكاله . وعندما يصلون ارض الجزيرة ، يكتشفون اسطورة تقول : ان رجلا دفن في الارض ثروة من الذهب فيستغلون هذه الاسطورة ، او هذا الوهم ، ويوهمون الناس بانهم يملكون خريطة سحرية تكشف عن موضع الكنز ، ولكن الباحثين الذهب يتطلب ذهابا . ومن هنا يفرضون الضرائب ويضاعفونها حتى ينفذ ما في ايدي الناس من مال ، وعندئذ تنطلق الثورة من حافة الياس ، ويقود هذه الثورة بطل بدأ في شكل مقامر وبطل فردي ، ثم نضج بالتجربة واكتشف انه لن يستطيع التفسير الا بالاعتماد على القوى الشعبية التي تعاني الاستعباد والاستثمار . وتنتهي المسرحية قبل ان تبدأ الثورة» .

المسرحية اذن تصور علاقة الاستعمار بالبلدان المتخلفة ، وتكشف ان هذه العلاقة هي علاقة استثمار اساسا ، وان الاستثمار يمارس مختلف الوسائل والاساليب للسيطرة اولا ، وللاستمرار سيطرته فيما بعد ، وترى المسرحية ان سلاح الاستثمار الرهيبة في هذا الميدان هو تغذية الوهم في وعي الشعوب وخلق اوام جديدة . وقد تجلى هذا المعنى خصوصا في مشاهد التحولات من مجلس الامن الى لعب دور المسيح ثم دور نابليون فالعودة الى مجلس ادارة الشركة . هذه المشاهد مشحونة بقدرة تعبيرية وتشكيلية تسهم في نزع الوهم ، عن طريق تجسيده صورته الزائفة .

هذا المضمون المتقدم ، لماذا لم يجد طريقه الى المتفرج ، وبالتالي لماذا فشلت هذه المسرحية جماهيريا ؟ لا بد هنا ان نتحدث عن عيوب النص نفسه قبل ان نتحدث عن مشكلة الاخراج ، وهي مشكلة معقدة على كل حال .

اولا : لقد عمد المؤلف الى لعبة الرموز ، وهذه اللعبة ليست عيبا بعد ذاتها ، ولكنها تتحول الى عيب فني وفكري بمجرد ان تتحول البالغة فيها الى حاجز بين المسرحية وبين الجمهور ، في حين ان مضمون المسرحية موجه الى الجمهور اساسا . وكان يمكن لهذه الرموز ان تكون اكثر وضوحا ووصولا الى المتفرج لو ان تركيب المسرحية لم يات على شكل مشاهد متقطعة ليس سهلا على المتفرج - لا القارئ - ايجاد الروابط فيما بينها .

هناك اذن تناقض بين شكل بناء المسرحية وبين مضمونها والهدف الذي وضعته امامها ، وكونها مسرحية تطمح ان تتوجه الى الجمهور الواسع اساسا .

ثانيا : شخصيات المسرحية كانت ممسوحة بشكل عام ، لا صفات

اما مجرد الجمع بين «التسلية والتعليم» فلا يؤلف ابدا مسرحيا بريشتيا . ذلك ان المسرحي الرجعي كذلك ، او المثالي ، يقدم لك التسلية والتعليم معا . انه يمتلك ، وبضحكك ، وشريك عاطفينا وجنسيا ، ويحاول دائما ان يفتحك اما بصلاحيه النظام الرأسمالي القائم وخواصه ، واما بالدعوة الى اصلاحات ضمن هذا النظام مع التأكيد على عدم امكانية تغييره وتبدله .

لهذا : قد يحمل ستيريو عصام محفوظ عنصر تسلية وانسابة وامتناع . ولكن لا علاقة لهذا ابدا بالتسلية حسب مفهوم بريشت ، طالما ان وجود الستيريو وحفلات الجنس الجماعي ليس لها اي مبرر فني ، ولا تعبر عن اية علاقة عضوية مع الحدث المسرحي ككل .

وقد تتخلى اقوال النطون سعادته ، في المسرحية وفي الواقع ، بصفات «التعاليم» . ولكن هذه التعاليم ليس لها اية علاقة بمفهوم المسرح التعليمي عند بريشت ، ما دامت هذه التعاليم رجعية بقدر ما هي ذات اصول نازية ، وعنصرية ، ولا تعبر عن الحركة الصاعدة للتاريخ ، بل هي من العناصر التي تحاول اعادة التاريخ الى ايام السلالات العنصرية الاولى ، والى تجليات اوامها ايام هتلر !!

ان اطرف ، وابشع ، ما في هذا الانتساب الى بريشت : ان مسرح بريشت التعليمي تكون خلال معركة ضارية ضد النازية . . وان عصام محفوظ يحاول ان يجعل من اصطلاحات المسرح البريشتي وسيلة الترويج الافكار النازية ! . وهنا لا يمكن فقط عدم الفهم الربيع لمفاهيم بريشت ، بل يبرز كذلك سوء النية في استعمالها .

على كل حال : ان هذه المسرحية ، التي ارادت لنفسها ان تكون مسرحية شعبية جماهيرية عن طريق التسلية والتعليم ، فشلت فشلاء وفشلت جماهيريا ، بعد انفضاح ما فيها من زيف فني وسياسي كشفه الناس منذ ليلائها الاولى .

الطريق الى المسرح الشعبي الجماهيري ليست من هنا .
فلنتابع الرحلة اذن .

« سمكة السلور » :

اخلاص فكري لبريشت لم يتبلور في العمل الفني

مسرحية «سمكة السلور» من تأليف ادوار امين البستاني واخراج يعقوب الشدرائي ، طرح قضايا عديدة ، سواء فيما يتعلق بالتأليف او الاخراج ، او العلاقة بين شكل التأليف ومفهوم المسرح الملحمي التعليمي الذي تطمح المسرحية اليه ، وبالتالي في العلاقة بين هذا الشكل المسرحي وبين الجمهور . ثم العلاقة بين النص والاخراج وحدود كل منهما ...

ادوار البستاني يدعو ، في كتاباته عن المسرح ، الى المسرح الملحمي التعليمي كضرورة فكرية وفنية يتطلبها الواقع التخلفي نفسه الذي تعاني منه شعوبنا . وقد تركزت دعوته هذه في محاضرة له بعنوان «مقدمة لبيان عن المسرح الملحمي» ثم اعرب عنها كذلك في محاضرة له اخيرة بعنوان «اين وصل المسرح في لبنان» . وقد اراد لسرحيته هذه (سمكة السلور) ان تكون من النوع التعليمي ، واراد لشخصياتها ان تعبر كذلك عن مواقف واوضاع لا ان تكون مجرد «شخصيات مسرحية» ، ثم اراد لها ان تكون جماهيرية ، بقدر ما تحمل من قضايا تعاني منها شعوبنا ، وبهذا يسهم في عملية تكوين المسرح الشعبي الجماهيري .

على ان ما اراده ادوار البستاني ، بجدية واخلاص ووعي ، لم يتبلور كما اراد في العمل الفني نفسه ، سواء في النص الكتابي للمسرحية اولا ، ام في الشكل الذي اخرجت به المسرحية فيما بعد .

لماذا ؟
لنحاول اولا عرض الهيكل العام للمسرحية ، ولا بأس ان نستعين بتلخيص قدمه المؤلف نفسه في حديث له الى مجلة «الدستور» :

لها ، ما عدا شخصية «برهوم» التأثير الفردي التي ظلت وتيرتها واحدة على كل حال طوال المسرحية تقريبا . هذه المسألة تطرح للنقاش مسألة العلاقة بين الشخصية والموقف . قال المؤلف ، في مناقشة جرت معه ، ان مسرحيته لا تحتوي شخصيات بل مواقف . كل شخص فيها هو موقف ، موقف فئة او طبقة او مصلحة او حالة الخ ... والمؤلف في هذا يعتمد كذلك على بريشت ... على ان شخصيات بريشت ليست مجرد «مواقف» ، بل هي ايضا «شخصيات» ، اي هي تلك الوحدة الجدلية بين الشخصية والموقف . واذا كنا قد اخذنا على عصام محفوظ تجريد شخصيات مسرحيته من المواقف التي تمثلها ، فإننا نأخذ هنا على ادوار بستانتي القفز الى الطرف الاخر الذي لا يقل خطأ عن الاول ، وذلك بتجريد الشخصيات المسرحية من كونها شخصيات الى مجرد مواقف عامة . لهذا جاءت شخصيات «سمكة السلور» ممسوحة وكذلك الحدود بين هذه الشخصيات ، وهذا بالذات قد ساعد على تشتيت ذهن المتفرج وحتى القارئ دون ان يمسك بحدود هذه الشخصية او تلك .

ثالثا : الحوار في هذه المسرحية لا يزال يميل الى الشكل الادبي القصصي ، فلم يتحول تماما الى حوار مسرحي . ولا نزال هناك سحبات من الكلام الحلو وسحر البيان الذي يتنافى مع المسرح بشكل عام ، ومع هذا المسرح التعليمي البريشتي على الاخص . وهذا احد اهم عناصر ضعف المسرحية .

هذه الميوب ، في رأيي ، هي من اهم عوامل عدم تجاوب الجمهور مع المسرحية . وكان يمكن لهذا الحاجز بين المسرحية والجمهور ان يتضاءل لو توفر للمسرحية مخرج من نوع اخر ، واقعي ومباشر ، حتى يساعد في توضيح الرمز وتفسيره وتوصيله الى المتفرج . على ان اسلوب يعقوب الشداوي في الاخراج ، زاد في تعقيد المسرحية ، بالاضافة الى الحذف الذي جرى للنص .

يعقوب الشداوي لاعب ماهر . شيطان خشبة ، ومنبع خيال مشهدي . شهدنا له في الموسم الماضي عملا مسرحيا رائعا بعنوان «أعرب ما يلي» لا يزال النقد المسرحي يذكر تأثيره المشهدي الساحر حتى الان . انه يحول الخشبة الى لوحات فنية لها قيمتها بذاتها بالاضافة الى تفسيرها الخاص للمضمون . هذه القدرة المشهيدة الخشبية ، شهدنا اوانا منها في «سمكة السلور» ايضا : في مشهد حوار المسيح الجديد مع تلامذته ، مثلا ، حيث تحول الديكور المركب من صناديق مربعة ملونة الى صليب كبير مجسم يجلس حوله المسيح وتلامذته ، ثم مشهد النزهة على الدراجات ، ومشهد خطبة « سبع القاب» فوق الصناديق على الطريقة الهلرية ، ومشهد تداول اعضاء مجلس ادارة الشركة حول الارباح والخسائر من خلال ميكروفون في يد الساحر وعلى طريقة المبارزة بالسيوف .. وخلال هذا تحويل الصناديق المربعة بين مشهد وآخر الى اشكال متعددة . على ان هذه المشاهد تحمل قيمتها بذاتها دون أن تساعد في تفسير النص او توصيله الى المتفرج . كما ان هذا اللون المشهدي ، الاقرب الى اللوحات الرمزية ، ساعد في زيادة تعقيد الرمز الموجود في المسرحية اصلا ، مما جعل طريقة الاخراج هذه تتنافى مع حاجات النص نفسه الى التفسير . هنا جاء ذلك التنافر بين الاخراج والنص ، حتى ان بعض المشاهد ، مثل مشهد مجلس الامن في اول المسرحية ، ومشهد برهوم وهو يتذكر ماضيه ، نفذت بشكل لم يستطع المتفرج فيه ان يفهم حتى الكلام الذي يقال . وقد سمح الاخراج لنفسه بحذف بعض الصفحات من النص وبعض المشاهد ، الامر الذي جعل المؤلف يقول ان ما عرض على المسرح ليس مسرحيته تماما ، بل شيء اخر مختلف في تفسيره وتسلسله . ووصلت شراوات «المعركة» بين المؤلف والمخرج الى الصحف !!

واذا كنا لن نتعرض هنا لتفاصيل هذه المعركة ، فلا بد لنا ان نستخلص منها بعض استنتاجات تتفق مع الخط العام لبحثنا هذا :

ذلك ان الخلافات بين المؤلفين والمخرجين تتكاثر خصوصا في حال عدم وجود ذلك التوافق الفني او الفكري بين المؤلف والمخرج . ولناخذ بعض الامثلة القريبة . فما حدث هنا حدث في مصر مؤخرا بين يوسف ادريس مؤلف مسرحية «الجنس الثالث» ، وسعد اردش الذي اخرجها . ادريس يقول ان مسرحيته ، فنيا ، ليست من النوع البريشتي الذي يتطلب عدم اندماج الجمهور به ، بل بالعكس ، انها تهدف الى ادماج الجمهور بها ، اما سعد اردش فان اسلوبه في الاخراج متأثر بأسلوب العرض البريشتي لا الاندماج . وتبرا يوسف ادريس من المسرحية كما اخرجت ! . وما حدث في مصر كان قد حدث قبلا في سوريا بين سعد الله ونوس مؤلف مسرحية «أمساء بانسج الدبس الفقير» وبين مخرج المسرحية رفيق الصبان . وقد قال ونوس في حديث له ، نشرته مجلة «الطلعة» السورية : «ان اخراج هذه المسرحية كان عملا فراديا ، خرج من بين يدي الدكتور رفيق الصبان كما اراد الصبان وليس كما اردته انا . ولقد حاولت اكثر من مرة ان انحاور معه ولكنه رفض . والمسؤولية ، من تم ، تقع على عاتقه» ..

طبعا ، من حق المؤلف ان يدافع عن فكره كما ان من حق المخرج ان يعطي تفسيره هو للنص . على ان تكامل العمل ، خصوصا اذا كان يحمل مضمونا سياسيا معاصرا ، يفترض الحوار والتعاون والعمل المشترك للوصول بالعمل نفسه الى تركيب اكثر عمقا وصدقا واصالة . هذه المسألة تطرح عندنا ايضا مسألة من اهم المسائل التي تجابه الحركة المسرحية الجديدة في بلدنا ، وعلى الاخص حركة المسرح السياسي ، وهي مسألة سبق ان طرحها سعد الله ونوس بشكل حاد ، في مقال له بمجلة «المعرفة» السورية بعنوان «بيانات لمسرح عربي جديد» . هذه المسألة هي ضرورة تكوين «جماعة مسرحية» متجانسة فكريا وسياسيا تقوم بانتاج مسرحي مشترك خلال عمل جماعي من نوع جديد . وهو يرى «ان الجماعة لا تعني لملة جهود فردية بشكل تراكمي : مؤلف وممثل ومخرج الخ .. في سلسلة تتجاوز حلقاتها .. بل تعني ايجاد نمط من انماط الخلق الجديد ، فيه خصوبة الجماعة ، وغنى الحوار المستمر ، والبحث الجاد الدؤوب .. اي صهر هذه العناصر كلها بشكل تفاعلي يفضي الى (تركيب) حار ومدهش . وهذا يفترض في هذه العناصر ان تملك الى جانب قدرات الخلق ، الوعي اللازم لدورها السياسي» ..

هذا الاستنتاج الذي طرحه سعد الله ونوس ، والذي اخذ بتكون مثله في عدة بلدان من العالم ، هو بالنسبة لنا ، في لبنان وفي اي بلد عربي ، ضروري بقدر ما هو لا يزال صعب التحقيق ، سواء من حيث التجانس الفني والفكري والسياسي ام خصوصا من حيث التجانس الشخصي بين العاملين في ميدان المسرح عندنا .

على ان هذا الهدف ، اذا كان يعبر عن ضرورة ، وهو هكذا بالفعل ، فلا بد ان نضعه امامنا ونعمل من اجله ، ونساعد على انضاج ظروف تحقيقه ، فهو يحمل لنا ، بالتأكيد ، امكانية فعلية للوصول الى : المسرح الشعبي الجماهيري .

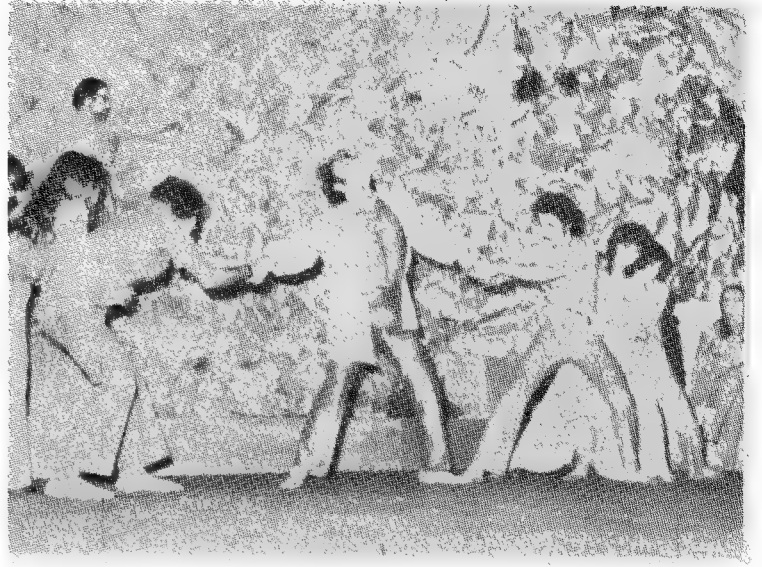
«جحا في القرى الامامية» :

انطلاقا من بريشت ، نحو المسرح الكوميدي الشعبي

مع مسرحية «جحا في القرى الامامية» نصل الى نوع من الالفه السعيدة بين مفاهيم بريشت واعمال مؤلف المسرحية ومخرجها جلال خوري . ونصل كذلك الى نوع ، مشجع جدا ، من الالفه السعيدة ايضا بين الجمهور وما يعرض امامه على المسرح .

والمسألة هنا ، ان جلال خوري يسعى منذ زمن طويل ، يمتد الى اكثر من عشر سنوات ، الى عقد هذه الالفه وللوصول الى المسرح الذي يطمح ، ونطمح ، اليه . عشر سنوات من التعامل مع مفاهيم بريشت ، ومع بعض مسرحياته ، من مواقع ليست غريبة ، لا فنيا ولا فكريا ، عن

اساسا ، ثم يأتي المبدعون من كتاب وشعراء ومسرحيين ، يتناولون هذه الشخصية ، من اجل الانتقاد ، والاحتجاج ، وكشف العلاقات غير الانسانية ، بواسطة النكتة الحلوة ، الساخرة ، والصائبة معا .. وهكذا فعل جلال خوري ، فاعطانا شخصية هي من أغنى وأظرف وأهم الشخصيات في مسرحنا العربي المعاصر .



من مسرحية « لماذا » - لعصام محفوظ

مواقع بريشت : في البدء قدم جلال خوري مسرح بريشت بالفرنسية في مسرحية « احلام سيمون ماثار » ، ثم قدمه فيما بعد مترجما الى العربية في مسرحية « اتريرو اوي » ، وقدمه ملبننا في مسرحية (سوق الفعالة) « المقتبسة عن مسرحية « السيد بوتيللا وتابعة ماني » ثم الف مسرحية حول عملية الاستيلاء على فلسطين بعنوان « وايزمانو ، بن غوريون ، وشركاه .. » التي استفاد في بنائها المسرحي من حركة بناء مسرحية بريشت « اتريرو وي » على اساس التشابه بين حركة استيلاء النازية على السلطة في المانيا ، وحركة استيلاء الصهيونية على فلسطين .. اما مسرحيته الجديدة « جحا في القرى الامامية » فهي تشكل بداية جديدة لجلال خوري في التأليف حول موضوع لبناني مستقل ، ومستفيد في الوقت نفسه ، من مجموع تعامله السابق مع مفاهيم بريشت ومسرحه .

هذا المسرح ، الذي يخلق صلة حميمة ، واعية مع الجمهور ، كان حلم جلال خوري من زمان . ولقد سبق له ان قال ، في ندوة بنادي « رابطة الشباب اللبناني » عام ١٩٦٩ : « ان المسألة هي ان نقدم للجمهور فنا يتجاوب مع هذا الجمهور ، يحس قضائاه ، بحيوية ، وبسليه في وقت واحد . علينا ان نخلق مسرحا يجذب الجمهور . ورغم كل تجاربنا ، فإننا لم نخلق بعد هذا المسرح » .

... مسرحية « جحا في القرى الامامية » هي من هذا النسوع الذي يجذب الجمهور الى المسرح ، طبعا ليس مختلف الفئات الواسعة من الجمهور ، فهذه ، كما مر معنا ، مسألة تتعدى نطاق الانواع المسرحية نفسها لترتبط بالوضع الاجتماعي والثقافي كله في بلادنا . ولكن الاكيد ان مسرحية « جحا » هي من النوع الذي يجذب جمهورا اكثر واوسع من السابق .

فماذا قدم لنا جلال خوري في هذه المسرحية ؟

اولا : لقد مد يده ، ووعيه ، الى تراثنا الشعبي ، وتناول شخصية « جحا » التي نعرفها كلنا ، من خلال حكاياتنا وفكاهاتنا ، بسذاجتها ، وذكاها ، وملعنيتها ، وانتهازيتها ، وطبيعتها ، وفرديتها ، وشعبيتها ، وطرافتها جميعا .. ثم نفخ في هذه الشخصية الفلكلورية روحا معاصرة واطلقها حية متفجرة بالسخر والضحك والمرارة ، على المسرح .

لكل شعب « جحا » كما يقولون . شخصية يبدعها الشعب

ثانيا : هذه الشخصية ، لم يقدمها لنا جلال خوري هكذا ، كما هي في تراثنا ، بشكل مجرد . بل اعاد تشكيلها ، اعاد خلقها ، في مضمون معاصر . فاذا هي : شخصية معينة محددة في الزمان والمكان والطابع . هي شخصية تعيش في ايامنا ، في بلادنا العربية ، في لبنان ، في فري الحدود ، بمواجهة اسرائيل . وهي مدموعة بكل الصفات التي يتركها وضع متخلف على فلاح متوسط ، يتاجر بالفحم او باية بضاعة بسيطة اخرى ، من ذبذبة ، وتردد ، وانتهازية ، وفردية ، ووطنية معا . ومن خصوصيتها هذه بالذات ، نكتسب هذه الشخصية عمقا واصالتها ، كنموذج انساني عام . ويفسر جلال خوري نفسه هذه الشخصية بقوله : « جحا يعكس نوعية انسان ذي وجهين : الفردي والشعبي ، وفي نفس الوقت : الانتهازي الصغير والصامد . انسان غني بكل الطرافة والذكاء والحس السليم ، صفات بها تتميز الطبقات الشعبية » .

ثالثا : من خلال هذه الشخصية ، في علاقتها مع عدة شخصيات اخرى (مثل موظف البلدية الجبان ذي الاحلام الجنسية ، واستاذ مدرسة القرية صاحب العبارة الثورية والفعل الفارغ ، وشفييل القهوة الذي يسائر الجميع ولا يتحدث بالسياسة خوف العقاب ، ثم مخبر الامن العام الذي يتصيد الكلمات العابرة من الناس ويحولها الى عناصر ادانة لهم ، ورئيس المخفر الشرس والانتهازي والذي يقبض برطيلا من كل الناس ، ثم شخصيات من الجهة الاخرى ، اسرائيلية شرسة وتملك القوة المادية .. الخ) .. من خلال علاقة « جحا » بهـذه الشخصيات كلها ، ومن خلال الضحك والسخرية ، تنكشف لنا حقيقة الاوضاع في قرى الجنوب : وواقع الانسان الشفييل بين برائن الاستثمار في بلده وبرائن العدو الاسرائيلي معا . وتنكشف لنا القوة البوليسية المحلية الضاغطة على هذا الانسان ، المتجسمة عليه ، الكاتمة انفاسه ، كما تنكشف لنا ، كذلك ، علفة هذا الوضع بالوضع العام في البلاد العربية ، وفي العالم ، حيث المواقف هي انبثاق من مواقع ومصالح طبقية ، والعلاقات هي علاقات استثمار . يبرز هذا كله في حوار ذكي ، غني ، ساخر ، وطريف ، ومدرس ، يشهد المتفرجين الى المسرح طوال الوقت .

رابعا : كان الاخراج بسيطا ، وسلسا ، ومباشرا ، ونظيفا ، بما يتناسب في رأيي مع نوعية النص نفسه ونوعية الحدث ، وهذا الاخراج عمق تلك اللفة السعيدة بين النص والجمهور . ثم جاء تمثيل نبيه ابو الحسن لشخصية جحا يعطي لهذه الشخصية كل الطرافة والفنى والتناقض والملمنة والسذاجة التي تحملها ، بالحركة واللهجة والوتيرة المتبدلة المتنوعة والسكوت ومختلف عناصر التمثيل التي جعلت من الصعب علينا بعد الان تصور شخصية جحا في غير جسد ونباهة نبيه ابو الحسن .

.. هذه كلها عناصر جعلت من مسرحية « جحا في القرى الامامية » نقطة جذب لجمهور جديد لم يشهده المسرح اللبناني قبلا ، ولا يقتصر على عناصر البرجوازية كما في السابق ، بل تعداه الى عناصر واسعة من البرجوازية الصغيرة في اوساط الطلاب ، والمستخدمين والشغيلة

رسالة القاهرة من سامي خشبة

معنى محمود درويش في القاهرة

جاء محمود درويش الى القاهرة . انه الشاعر الذي ارتبطت اسمه بالبقاء في الارض المحتلة في فلسطين والتشبث بأرض الوطن السليب لكي يتحول الصامدون هناك الى بذور حية ونامية للمقاومة . انه الشاعر الذي قال :

أكوخ أحبابي على صدر الرمال
وأنا مع الأمطار ساهر
وأنا ابن أوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحار ، ولكن لم يسافر .
لجم المراكب ، وانتحى اعلى الجبال
- يا صخرة صلي عليها والذي لتصون نائر
أنا لن ابيعك باللائيء
أنا لن اسافر
لن اسافر
لن اسافر .

ومحمود درويش ايضا هو الشاعر الذي قال :

يا نوح !
هبنى فحمن ذيتون
والدني .. حمالة !
أنا صنعنا جنة
كانت نهايتها صناديق القمامة !
يا نوح !
لا ترحل بنا
ان المات هنا سلامة
أنا جنور لا تعيش بغير ارض ..
ولكن ارض ... قيامة !

كان ارتباط اسم محمود درويش وشعره بالبقاء في الارض المحتلة والصمود في وجه الاحتلال الصهيوني والاضطهاد العنصري وحسب الإبادة البشرية والحضارية التي يشنها الاسرائيليون الصهائنة ضد العرب والبقاء العربي في ارض فلسطين ، كان هذا الارتباط بالبقاء جزءا أساسيا من المعنى الذي اكتسبته قضية فلسطين العربية والشعب العربي الفلسطيني وتوصلت اليه من خلال النضال السياسي والكفاح المسلح في السنوات الأخيرة . وكان شعر محمود درويش أحسن دليلا على العلاقات الأساسية على بقاء عروبة فلسطين حية ونابضة - وأنا أقصد بالعروبة هنا الوجود القومي الانساني والوطني لفلسطين ، فليست العروبة عندي ، كما لم تكن عند محمود درويش شهادة بالجنسية - وكان شعره إحدى العلامات الأساسية في طريق عبادة الشعب الفلسطيني العربي الى الوجود الحي المؤثر في الثقافة العربية الحديثة بوجه عام ، وفي الثقافة التقدمية للشعوب المناضلة من أجل السلم والعدل والتقدم .

والعنى الاساسي الذي يمكن ان نستمد من ظهور محمود درويش وزملائه شعراء المقاومة العربية في الارض المحتلة ، هو نفس المعنى

وفي اوساط عمالية ايضا . وهذه علامة هامة على الطريق نحو مسرح جماهيري .

كان جلال خوري يقول : الناس يريدون ان يضحكوا في المسرح ، وان يتسلوا . فلنقدم لهم مسرحا كوميديا نضع فيه كل افكارنا ..

طبعا ليس من الصحيح ان نقدم مسرحا كوميديا من نوع جحا بل لا بد لنا من مختلف الانواع المسرحية ، ولكن الصحيح جدا ، كما اثبتت تجربة جلال ، ان عنصر الاضحاك هو عنصر هام جدا في جذب جمهور جديد وجديد الى المسرح ، خصوصا اذا كان عنصر الاضحاك هذا يتجاوب مع الجمهور ويحس قضاياه بحيوية .

تبقى لنا بعض ملاحظات لا بد منها تجاه مسرحية جلال خوري هذه :

جلال يقول انه يهدف ، من خلال مسرحيته هذه ، الى ادانة العقلية الفردية ، والمتخلفة ، لانساننا البسيط ، في مواجهة عالم معاصر ، علمي وغني مزود بوسائل قمعية خبيثة . اي انه يدين العقلية الفردية التي يواجه جحا الاحداث بها . على ان هذا الهدف لا يبرز واضحا من خلال سير الحدث المسرحي وتطوره ، بل يبرز في الجملة الاخيرة التي يواجه بها الممثلون جمهور الصالة ، وهي جملة تقول ان مجابهة عدو بهذا الشكل تحتاج الى عمل جماعي غير فردي وغير متخلف مثل عمل جحا . فلو ان الممثلين لم يواجهوا الجمهور بهذه الجملة التعليمية لكان من الصعب الوصول الى هذا الاستنتاج من خلال سير الاحداث . ومهما كانت الجملة الاخيرة قوية ومحكمة فليست هي التي تبقى في ذهن الجمهور اذا لم تكن منبثة بشكل طبيعي من تطور الحدث ، واذا لم يكن مجموع البناء المسرحي يفضي اليها ..

وفي ضوء هذه الجملة نستطيع الاستنتاج بان جلال خوري لم يكن يعرض الواقع كما هو ، بل هو اتخذ موقفا واضحا من الواقع ، ومن الشخصيات التي اختارها ، انه يدين مختلف شخصيات المسرحية ، من جحا حتى رئيس المخفر مرورا بالاستاذ « الثوري » على الطريقة الفارغة « ليساريين الجدد » . انه يرفض هذا الواقع وهؤلاء الاشخاص ورغم ان الوجه الثوري الايجابي لم يبرز في المسرحية (هناك شخص غامض ، يأتي ، يكتب بالقلم الاحمر ، يشير عاصفة بين مخبر الامن العام وجحا ، ثم يذهب ولا نعرف هويته) فان المسرحية لا تدور في حلقة اليأس المفرقة . فمن خلال الكلمات والقصص نسمع بالفدائيين وبالمناضلين وبالذين يعارضون السلطة ، ونرى شراسة الضفط البوليسي الحكومي ومراغبة الناس ، التي تدل ان الوضع بالنسبة للسلطة ليس على ما يرام ، وانها خائفة ، وان خوفها له ما يسرره .

وبعد .. فان حصيلة الموسم المسرحي في لبنان هذا العام غنية ، ليس فقط لاننا شهدنا اربع مسرحيات من تأليف محلي جديد سوهذا بعد ذاته حدث هام - بل خصوصا لما طرحته هذه المسرحيات من قضايا اثار ولا تزال تثير الحوار والنقاش والبحث .. ولا شك ان رحلتنا الى المسرح الشعبي الجماهيري لا تزال طويلة ، ومسألة تقرب المسرح الى الجمهور ، وجعل الجمهور غير غريب عن المسرح ولا المسرح غريبا عن الجمهور ، هي مسألة ليست محض مسرحية او فكرية ، بل هي مسألة اجتماعية واسعة تتعلق بحركة تطور مجتمعنا كله وحركة ارتفاع المستوى المعاشي والثقافي معا ، فهي اذن مسألة نضالية .

محمد دكروب

بالوجود السلبي الى مستوى الثورة من اجل تحقيق الوجود الانساني
الايجابي .

انه هو نفسه الشاعر الذي قال :

أخبروا السلطان

ان البرق لا يخبس في عود ذرة

للاغانى منطق الشمس

وتاريخ الجداول

ولها طبع الزلازل

والاغانى كجذور الشجرة

فاذا ماتت بارض

أزهت في كل ارض

كانت الاغنية الزرقاء فكرة

حاول السلطان ان يطمسها

فقدت ميلاد جمرة !

كانت الاغنية الحمراء جمرة

حاول السلطان ان يحبسها

فاذا بالنار ثورة !

كان صوت الدم مفموسا بلون العاصفة

وحصى الميدان أفواه جروح راعفة

وأنا اضحك مفتونا بميلاد الرياح

عندما قاومني السلطان

امسكت بمفتاح الصباح

وتلمست طريقي بقناديل الجراح

أه كم كنت مصيبا

عندما كرس قلبى

لنداء العاصفة .

فهو عندما كرس قلبه لنداء العاصفة كان يرتبط بثورة شعبه من
اجل التحرر الوطني ومن اجل اقامة وطن ديموقراطي يتساوى فيه
مواطنوه جميعا ويبعد الحقوق المسلوقة من ابناءه الى اصحابها . وهو
كمناضل ثوري ، يستطيع ان يحدد بنفسه - وعلى مسؤوليته الشخصية
كما قال في بيانه - الموقع الذي يستطيع ان يخدم قضيته ونسورة
شعبه بكفاءة اكبر وبحرية اوسع . وهو كشاعر ، يستطيع ان يحمل
رؤيته وقضيته حيثما يكون ، لا حيثما تملى عليه الظروف ان يبقى في
وضع سلبي ينتظر ما تجود به عليه المصادفات .

لقد سمعت اخيرا من احد المناضلين الفلسطينيين نقدا لمجيء
محمود درويش الى القاهرة مؤداه ان محمود درويش هو رابع الشعراء
العرب البارزين الذين يخرجون من اسرائيل ، وان هذا معناه «القضاء
على العرب الفلسطينيين ، لانك اذا اردت ان تقضي على مجتمع فما
عليك الا ان تقضي على الجماعة المثقفة والمستنيرة والقيادية فيه» .

كان المناضل الفلسطيني يريد ان ينتقد تصرف محمود ، وان يؤكد
نقاطه هو مع شعبه الرازح تحت الاحتلال . ولكنه كان ببساطة ايضا
يخس جدا من قيمة شعب باسره ويعبر عن فكر فاشستي في الحقيقة
قائم على اساس نظرية الصفوة الاجتماعية التي يوجد المجتمع بوجودها
ويغنى بفنائها ، وكان في نفس الوقت يعبر عن شكه الشديد في قيمة
نضال الشعب الفلسطيني العربي خارج حدود اسرائيل وعن شكه في

الذي يمكن ان نستمد منه من نحول شعب فلسطين العربي من شعب من
اللاجئين الى شعب من المقاتلين : ان هذا الشعب لا يعود الى الحياة
والوجود المؤثر الفعال عن طريق استجداء الرحمة او طلب المعونة او
استشارة نخوة الشرفاء والاندال . هذا الشعب يعود الى الحياة والى
الوجود الانساني المؤثر عندما يدافع عن نفسه بالسلاح وبالغضب فى
مواجهة السلاح والعنف اللذين يريدان ان يطمسا وجوده ، وهو يعود
الى الحياة والى الوجود الانساني المؤثر عندما يرفع كلمه القومية
الانسانية المتحررة للتعبير عن ذاته وعن معاناته ووجداناته
وعذابه ومطامحه في وجه كلمات التزييف الداعرة او كلمات التميع
التي لا تقل دعارة ، وفي احسن الاحوال ، يرفع كلماته في وجهه
الكلمات الحاملة الساذجة التي تتحدث عن المحبة او السلم الجميل في
عصر «عادي» من عصور التاريخ ، حيث تتحكم القوة وعلاقات القوة
في تقرير مصائر الشعوب .

ان محمود درويش لم يكن هو الذي اعاد عروبة فلسطين الى
الحياة ، ولكنه كان احد علامات الحركة السياسية والثقافية النضالية
التي انتعشت من جديد في اوصال شعبنا الفلسطيني كنتيجة منطقية
لنمو الحركة الوطنية العربية ووصولا الى مستوى نضال ناضج فى
كثير من الوجوه ، ووصولا الى صعيد قومي يكاد يكون شاملا . ولذلك
فليس من الغريب ان يتطور فهم محمود درويش لدوره ولقيمة نضاله
من مستوى مجرد الصمود في الارض ، هذا المستوى الذي كان يمثل
بالنسبة له كشخص قيمة سياسية وفكرية عظيمة تمنح شوره بمسدا
نفساليا مؤكدا ، الى مستوى تصور القضية في شمولها ، من داخل
الارض المحتلة ومن خارجها ، ومن خلال الشعب الفلسطيني على حدة
ومن خلال ارتباط المصير القومي والوطني لشعب فلسطين العربي
بمصير الشعوب العربية كلها في صراعها ضد الاستعمار والصهيونية .

وحيثما يقول محمود درويش في بيانه الذي القاه في مؤتمره
الصحفي بالقاهرة :

- «انني اتمنى مرتين : مرة على شعبي ومرة على المواطنين
اليهود الذين يقودهم حكامهم الى كارثة . وأنا كاتب لا افرج على
الحياة ، ولكنني ادمج فيها . ويصعب هنا وضع حد فاصل بين
الادب والحياة . والوطن عندي ليس حقيقة وليس جبلا ايضا . ان
وطني قضية ادافع عنها من اي موقع . ولست اول شاعر او مواطن
يبتعد عن بلاده ليقرب منها . انني اشعر الان بطين الربة النسي
انبتني . ولاني اميش مع شعبي وأعمل بالمفهوم الاوسع ، فان اهمية
ما اكتبه لا ينبغي ان تستمد من المكان الذي اكتب منه ، ولكن من
القضية التي اكتب فيها اينما كنت ، ورحيلي الذي ارجو ان يكون
مؤقتا عن وطني ليس تغييرا لموقف او قضية ، ولكنه تغيير لموقع واختيار
لموقع راسخ ووطيد حملة التاريخ مسؤولية هي مسؤولية الحركة
التحررية في المنطقة العربية ، وهذا الموقع هو القاهرة .»

فان محمود درويش يعبر عن وعيه بتجاوز قضيته مستوى مجرد
الصمود في الارض ، لكي تصل الى مستوى النضال من اجل استعادة
الحق القومي في الارض ذاتها وافرار نظام انساني وديموقراطي يتساوى
فيه حقوق المواطنين جميعا وتكفل حرياتهم السياسية والحضارية في
الارض ذاتها . انه يعبر عن وعيه بتجاوز قضيته مستوى التمسك

قيمة نضال الشعوب العربية الاخرى التي تواجه الاستعمار والصهيونية، وكان ايضا يعبر عن شكه في نضاله هو بالذات لانه كما عرفت يقيم في بيروت ويعمل هناك عملا ثقافيا في خدمة النضال السياسي والكفاح المسلح .

لا نريد ان نبخس من قيمة محمود درويش ، ولكننا ايضا لا نريد ان نبخس قيمة الشعب العربي الفلسطيني في الارض المحتلة . فالشاعر المناضل يستطيع ان يكون شاعرا ومناضلا طالما حمل قضيتيه وحمل وعيه الصحيح والمنطور بها حيثما كان ، والشعب السوري المناضل يستطيع ان يلد من الشعراء المناضلين ما يضيف الى وجوده الحي والمؤثر وجودا جديدا ومتجددا على الدوام .

القاهرة

سامي خشبة

تونس

اتحاد الكتاب التونسيين

تألفت في تونس في بداية شهر ديسمبر ١٩٧٠ جمعية ثقافية باسم اتحاد «الكتاب التونسيين» لجمع شمل الكتاب ونوحيد صفوفهم مهما اختلفت نزعاتهم وتعددت اختياراتهم الادبية والمذهبية .

وقد جاء في بيان نشره الاتحاد انه اتخذ في طليعة اهدافه ومراميه الدفاع عن حرية الفكر واحترام جميع التيارات الفكرية والفنية داخل بلدنا وخارجه لتدعيم ثقافة حية تتطلع دوما الى المزيد من اللقاح والتنمية والاثراء وتابى الجمود والانكماش والانزوال .

واستطرد البيان الى القول :

«واننا نؤمن ان الكاتب في بلد يتطور عليه من المسؤوليات ضعف ما على غيره في البلاد المتطورة فهو عندنا دائم التوق الى الوضع الافضل مدفوع لتغيير وضعه واعادة النظر في اختيارانه كفسرد واختيارات وطنه كمجموعة .

«كما نؤمن في تونس - ونحن نباشر وضعنا متجددا في ميدان الثقافة بمسؤوليتنا ككتاب ازاء الامة العربية المكافحة المتطلعة الى القد الاسعد وازاء الثقافة العربية المتجددة الواثبة وانا لشاعرون بان الثقافة العربية في هذا المغرب الكبير ليست الالبنة في صرح الثقافة العربية الكبرى ومظهرا طريفا من مظاهرها الكثيرة النابضة في عصرنا بالحياة والطموح والرشد .

«ولسنا ننكر ان اهم ظاهرة لازمة الفكر في بلادنا العربية وفي المغرب بصفة اخص هي ازمة خلق وان علينا ان ننزع في انتاجنا على مختلف اصنافه وشعابه الى الجودة والوفرة معا لتصل اصواتنا الى آذان من لا يتكلم بلغتنا ولا يفهم ملابسنا ولا يعرف عنا الا القليل ان عن قصد او غير قصد . فلترجمة والنقل دور لا بد ان نقوم باعبائه او ننبه اليه او نحث على الاضطلاع به لنواكب بذلك طليعة البلاد النامية وننتسب الى العصر في حركة حرة طليقة تهز الافراد لتطور الجماعات . وعلينا بهذه النظرة ان نرفض الاجترار والتساهل والتكلف والعقم ، وان نسلك الطريق الوعرة طريق التحرر من الشواغل والخواطر الفردية والتخلص من مراجعة ذكريات التجارب الشخصية لنسمو بانتاجنا الى مستوى الشواغل الانسانية والى التعبير عن مطامح الجماهير واماني الشعوب وتشبههم بالحرية والانعتاق والعدالة والمساواة .

وانا لنعترف بان تراننا قد عبثت به عصور الانحطاط وان علينا احياءه وتطعيمه والنهوض به والتعريف بتمييزاته وجوانب الطرافة فيه . وان حاضرا يفرض علينا ان نعاني من الملابس والعراقيل ما لا يعانیه معاصروننا في غير اقطارنا وفي ذلك ما يحفزنا على تجاوز الحاضر لتحقيق المستقبل العربي وفقا لاهداف شعبنا ومطامحه واماله وامانيه وبعزيمة جماعية تآبى التفسخ والازاعة والتلاشي في الفيسر وتفتح في نفس الوقت الى اوسع آفاق الحضارة ومكاسب البشرية في كل مكان .

وعلى هذه الاسس عقدنا العزم على ربط علاقات تعاون نزيه مفيد ببناء مع جمهرة الكتاب ببلدكم الشقيق لنبذلنا بهذا التلاحم ما نتطلع اليه من لقاء يثري الثقافة ويركز اصولها ويعمم منافعها لخير امتنا وخدمة الفكر بصفة اعم » .

ويتألف اعضاء الهيئة الادارية لاتحاد الكتاب التونسيين من السادة :

محمد مزالي (رئيسا) ، محمد العروسي المطوي (نائبا للرئيس) ، مصطفى الفارسي (كاتب عاما) ، ابو القاسم محمد كرو (نائبا للكاتب العام) ، البشير بن سلامة (امين مال) ، عبد المجيد عطية (نائبا لامين المال) ، وعز الدين المدني والدكتور الحبيب الجنحاني والميداني بن صالح وحسن نصر (اعضاء) .

صدر حديثا

الماركسية والدولة الصهيونية

تأليف اديب ديمتري

لم تكن الصهيونية مهيمنة على الرأي العام العالمي فقط ، بل كان وما يزال جزء كبير من اليسار العالمي ينظر الى اسرائيل كدولة تقدمية .

كيف حدث ذلك وارتباط اسرائيل بالامبريالية واضح وحاسم . ما هو دور الحزب الشيوعي الاسرائيلي في تأكيد هذه الفكرة . وهل تستند بالفعل الى الماركسية اللينينية . هل يسمح الاقتصاد الاسرائيلي بتحولات اجتماعية تضع اسرائيل في صف القوى التقدمية المعادية للامبريالية . هل هذه الامور وغيرها هي موضوع مناقشات هذا الكتاب .

منشورات دار الطليعة

للطباعة والنشر ص . ب ١٨١٣ بيروت

عودة الى :

السداسية وادب المقاومة

بـقلم سامي عطفة

في المقدمة المسهية التي استهل بها الناقد الاستاذ فؤاد دواره دراسته المنشورة في عدد كانون الاول (ديسمبر) ١٩٧٠ من «الاداب» ، والتي تناول فيها بالنقد الابحاث المنشورة في عدد تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٠ من «الاداب» ، وجدناه يدعو الى التزام الامانة والصدق والموضوعية في الحوار والنقد والبحث ، مؤكداً على وجوب نبذ الدعاوى والتعميمات العريضة والاحكام القاطمة .

واذا كنا نتسكك للاستاذ دواره عودته الى التذكير بهذه المبادئ - الامانة ، والصدق ، والموضوعية - التي هي بطبيعة الحال من البديهيات المسلم بها في مناهج النقد والبحث والكتابة عامة ، فانما كنا نتوقعه هو ان يلزم الاستاذ دواره نفسه بهذه المبادئ في تناوله لبحاث العدد الماضي من «الاداب» . فهل فعل ؟..

والاجابة على هذا السؤال اعود الى الكلمة التي وردت في دراسته تلك حول مقالتي المنشور في عدد تشرين الثاني من «الاداب» تحت عنوان «العذاب والامل في سداسية الايام الستة» . كما نرى ما يتسم به قلم الاستاذ دواره من امانة وصدق وموضوعية .

ففي هذه الكلمة ساقى الاستاذ دواره ملاحظتين اساسيتين حول المقال وهما :

١ - انه يرى ان السداسية هي مجموعة قصص قصيره وليست رواية . وفي هذا الصدد يقول : «نستطيع التوقف عند مقال سامي عطفة عن كتاب «سداسية الايام الستة» لامل جيببي (ابي سلام) من ادباء الارض المحتلة لنتخلف معه حول قوله ان «السداسية تجمع بين شكل الرواية والقصة (يقصد القصيرة) في معادلة فنية متماسكة» ، ونرى على العكس من ذلك انه من الخطأ البالغ اطلاق اسم الرواية على هذه القصص القصيرة الست ، فحيث تعدد وحدة الموضوع والشخصيات والبيئة والفكرة كما في هذه السداسية يستحيل ان نكون امام رواية » .

٢ - وفي الملاحظة الثانية يرى ان السداسية ليست نورية ولا يمكن ادراجها ضمن ادب المقاومة . وفي هذا الصدد يقول : « ومن الحق ان هذه القصص جميعا تدور في الارض المحتلة ، ومن الحق انها مكتوبة بصدق وشاعرية وحب فياض للوطن المقتصب ، ولكنها ليست ثورية بحال ولا يمكن ادراجها ضمن ادب المقاومة ، بل لعلها نشرت في اسرائيل وبرضى سلطاتها قبل ان تصل الينا ، فهي لا تمس السلطات الاسرائيلية مسا مباشرا ، وهي بموافقتها على نشرها تستطيع ان تتبجح زاعمة انها تكفل حرية التعبير للعرب المقيمين داخل حدودها . وتلك هي الخدعة الكبيرة التي وقع فيها الكثيرون منا حين اسرفوا في التهليل لكل شعر الارض المحتلة ونتاجها الادبي » .

وفي الوقوف امام الملاحظة الاولى ، التي تتناول شكل السداسية الفني ، اي ما اذا كانت رواية ام مجموعة قصص قصيرة ، او انها شكل

فني يجمع بين الرواية والقصة ، لا بد لنا من ان نناقش فيها مفاهيم: الموضوع والشخصية والبيئة والفكرة . ولي هنا ملاحظة اساسية وهي ان هذه المفاهيم ليست ثابتة على حال واحدة ، بل هي مفاهيم متطورة ومتغيرة ، بل هي تختلف بين مدرسة ادبية واخرى . وبما لذلك ينبغي لنا ان نحكم على العمل الادبي بمقاييسه هو لا بمقاييس مدرسة اخرى . كمثال على ذلك فان محاكمة الرواية الحديثة بتطبيق مقاييس الرواية التقليدية عليها ستتتهي الى الحكم باعدامها ، والعكس صحيح .

ولو عدنا الى الاجواء التي ترسم ملامحها هذه السداسية - التي استوحت عنوانها من حرب الايام الستة كما هو مبين - لوجدنا ان السداسية لا تقتصر تماما الى وحدة الموضوع والشخصيات والبيئة والفكرة ، خلافا لما ذهب اليه الاستاذ دواره في كلمته . فالموضوع واحد وهو يتألف من مجموعة الآثار النفسية والاجتماعية والسياسية التي خلفتها احداث الحرب ونتائجها على شخصيات الاقاصيص الست ، ان آثار حرب حزيران والهزيمة هي الإطار العام الذي تدور خلاله وبحت تأثيره احداث هذه الاقاصيص . كما ان الشخصيات هنا تحيا عبر هذا المناخ وتخضع لتأثيراته ، فهي شخصيات تحمل نفس الهموم . وذلك هو الحال بالنسبة للبيئة والفكرة . فالبيئة هي مجتمع عرب الارض المحتلة بما يخضع له هذا المجتمع من شروط اجتماعية وظروف سياسية واحدة ، اما الفكرة فان اتجاه الاحداث في الاقاصيص الست يعبر عنها وهي محاولة البحث عن الخلاص من هذه الحياة الكابوسية في ظل الاحتلال .

ولكن هناك مسألة ينبغي ايضاها ، وهي ان وحدة الموضوع والشخصيات والبيئة والفكرة ليست هي نفس الوحدة التي نجدها في الرواية التقليدية . اذ من المؤكد انك لن تجد في السداسية حدثا واحدا يمتد عبر اقاصيصها الست وكذلك هو الامر بالنسبة للشخصيات . ولكن بديل الوحدة هنا هو التكامل . اذ ان الاقاصيص الست تؤلف لوحات متكاملة يربط بينها الإطار العام والفكرة الموجهة وهي ايضا تترك لدى القارئ انطباعا او اثرا واحدا ، ولذلك فقد انتهت الى الرأي القائل بانها تجمع بين شكلي الرواية والقصة . علما بانـه سبقني الى القول بهذا الرأي نفاذ آخرون منهم الاستاذ رجاء النقاش .

هذا ولا بد ان اوضح انني استعملت كلمة «قصة» للدلالة على الشكل الفني للقصة القصيرة ، وذلك لان كلا من كلمتي «رواية» و«قصة» قد اختصت بحكم الاستعمال على الاول - بالدلالة على شكل ادبي يميزها عن الاخرى .

اما الملاحظة الثانية والاهم في كلمة الاستاذ دواره فهي تلك التي يزعم فيها ان السداسية ليست ثورية بحال وانه لا يمكن ادراجها ضمن ادب المقاومة .

ولقد دهشت وانا اقرا هذا «الحكم القاطع» ، وزادت دهشني حينما رأيته يعمم هذا الحكم على شعر الارض المحتلة ونتاجها الادبي ، متذعرا بموافقة السلطات الاسرائيلية على نشر هذا النتاج في الارض المحتلة لتبرير زعمه هذا . وقد يظن القارئ ان هذا النتاج لا يمس السلطات الاسرائيلية . بل وقد يظن ان هذه السلطات مرتاحة ضمنا لنشر هذا النتاج ، لان نشره - على حد زعم الاستاذ دواره - يتيح لها فرصة الادعاء امام العالم بانها تكفل حرية التعبير للعرب المقيمين داخل الارض المحتلة ..!

ومن حسن الحظ ان «الاداب» نشرت في نفس العدد ، الذي احتوى دراسة الاستاذ دواره - عدد كانون الاول ١٩٧٠ - نص الكلمة التي القاها الشاعر محمود درويش في مؤتمر نيودلهي للكتاب الاسويين الافريقيين ، تحت عنوان «واقع الكاتب العربي في اسرائيل» . فهي قد اتاحت لنا بذلك ان نقطف من شهادة محمود درويش هذه الأدلة

التي تدحض مزاعم الاستاذ فؤاد دواره .

في هذه الكلمة يوضح محمود درويش الموقف النضالي للكتاب العرب في الارض المحتلة ، اذ يقول : «اني اتكلم بصفة شخصية ، ولكنني قد اعبّر عن مشاعر زملائي الكتاب والشعراء العرب المضطهدين في اسرائيل ، والذين يدافعون عن حقهم في التنفس وعن حق شعبهم في الحياة .. وظهورهم الى الحائط . ان المعركة التي نخوضها في بلادنا هي معركة الانسان المسحوق الذي يرفض الاعتراف بالموت» . ويضيف واصفا المناخ غير الانساني الذي تفرضه السلطات الاسرائيلية على الكتاب العرب في الارض المحتلة ، «ان اجمل اعمالنا الادبية كتبت في السجون .. في السجون السياسية وفي السجون العنوية .. في السجون العلنية وفي السجون السرية ..» ثم يستنظر موضعا طبيعة التدابير التي تتخذها هذه السلطات بحق الكتاب العرب ، «ان كل شعرائنا وكتابنا خاضعون لاوامر الاقامة الاجبارية العسكرية التي تمنعهم من مفادرة اماكن سكنهم ، واحيانا تمنعهم من مفادرة بيوتهم منذ غروب الشمس حتى شروقها . حتى اشعار الحب ، ايها الاصدقاء ، لا يسمح لنا بشعرها الا بعدما تمر تحت يد الرقيب العسكري» ثم يزيد الصورة وضوحا ، اذ هو يكشف عن دوافع الكتاب العرب في الارض المحتلة والقضية الوطنية التي تستقطب وعيهم ونشاطاتهم الادبية ، «والحقيقة السهلة هي ان الاديب العربي في اسرائيل يدافع عن كرامته وعن كرامة شعبه ، ويحافظ على طابعه القومي دون ان يصطدم ذلك مع موقفه الانساني . نحن لسنا مذنبين لاننا نحمل بطاقة هوية اسرائيلية . ان منحنا هذه البطاقة ليس مئة وليس صدقة . لقد اخترنا البقاء في وطننا . ومن يسمح لنا بالاستمرار انما يفعل ذلك مرغما .. لاننا صامدون» . ومحمود درويش يحدثنا عن ثمن هذا الصمود، بل عن ثمن الكلمة في اسرائيل، «هذا هو وجهنا الحقيقي..

هذا هو ضميرنا . واننا نجد في بلادنا صعوبة فائقة في تطهير وجوهنا من الزيف ، ونجد صعوبة في الكلام .. ولكننا نتكلم وندفع ثمن الكلام» .

لعل شهادة محمود درويش تكفي لدحض مزاعم الاستاذ دواره .. ولكننا ، بالإضافة الى هذه الشهادة ، لا بد ان نبحث عن المعايير التي نستطيع بواسطتها ان نحكم ما اذا كان هذا الادب ثوريا او غير ثوري، وما اذا كان يمكن ادراجه ضمن ادب المقاومة او لا ..

ونحن نستطيع ان نتعرف على هوية العمل الادبي والفضايا التي يخدمها حينما نتمكن من الاجابة بصدد على السؤالين التاليين : لمن كتب ، ولماذا ؟..

وفيما يتعلق ب «سداسية الايام الستة» نجد الاجوبة في غايه الوضوح . فهي موجهة للفلسطينيين بصورة خاصة ، وللعرب بصورة عامة . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فان اميل حبيبي (ابا سلام) لم يكتب هذه السداسية للترويج عن مشاعر ذاتية ، او ليرضي هوى ذاتيا ، او ليفرج عن حزن او شجن ذاتي . وانما هو كتبها في ايام المحنة العصبية ، الايام التي وضعتنا فيها هزيمة حزيران ، لكي يرصد مشاعر عرب الارض المحتلة في هذه الايام ، مؤكدا على حقيقة جوهرية وهي ان هزيمة حزيران لم تهزم ارادة عرب الارض المحتلة ، ومن ثم فانهم لا يزالون يتطلعون الى الخلاص من كابوس الاحتلال الصهيوني لارضهم . والنتيجة التي يمكن استخلاصها من ذلك هي ان السداسية تخدم قضية المقاومة ، وهذا ما دعاني الى ادراجها ضمن ادب المقاومة . بقي ان نتساءل عن نصيب دراسة الاستاذ دواره من الامانة ، والموضوعية ، والصدق ... والاجابة على هذا التساؤل اتركها لتقدير القارئ .

سامي عطفة

دمشق

دَارُ السَّلَامِ لِلْعَرَبِيِّ

صدر حديثا عن :

لِلنَّالِيفِ وَالتَّرْجَمَةِ وَالنَّشْرِ

السيد عبد الرحيم الطهطاوي
الدكتور أسعد علي
الدكتور أحمد الشرباصي
الدكتور أحمد الشرباصي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
الاستاذ محمد أبو زهرة
الاستاذ محمد أبو زهرة
أبو إسحاق الشيرازي الشافعي
أبراهيم بري
أبو بحر صفوان المرسى التجيبي
الاستاذ علي الجندي
أحسان عبد القدوس
أحسان عبد القدوس
عاصر العقاد

هداية الباري الى ترتيب صحيح البخاري
الطلاب وأنسان المستقبل
يسألونك في الدين والحياة
قدانيون في تاريخ الاسلام
العقوبة في الفقه الاسلامي
الولاية على النفس
الميراث عند الجعفرية
طبقات الفقهاء
النبي وآله
زاد المسافر
نفح الازهار في مولد المختار
النساء لهن اسنان بيضاء
سيادة في خدمتك
معارك العقاد السياسية
الرائد في الادب العربي للسنتين الاولى والثانية الثانوية :

الاستاذ انعام الجندي
الاستاذ عباس قاسم
الرائد في الجغرافية ، للسنة الثانوية الثانية
تطلب هذه الكتب من دار الرائد العربي - ومن جميع المكتبات في العالم العربي
ص ٦٥٨٥ بيروت - لبنان تلفون ٢٤٥٧٧٨